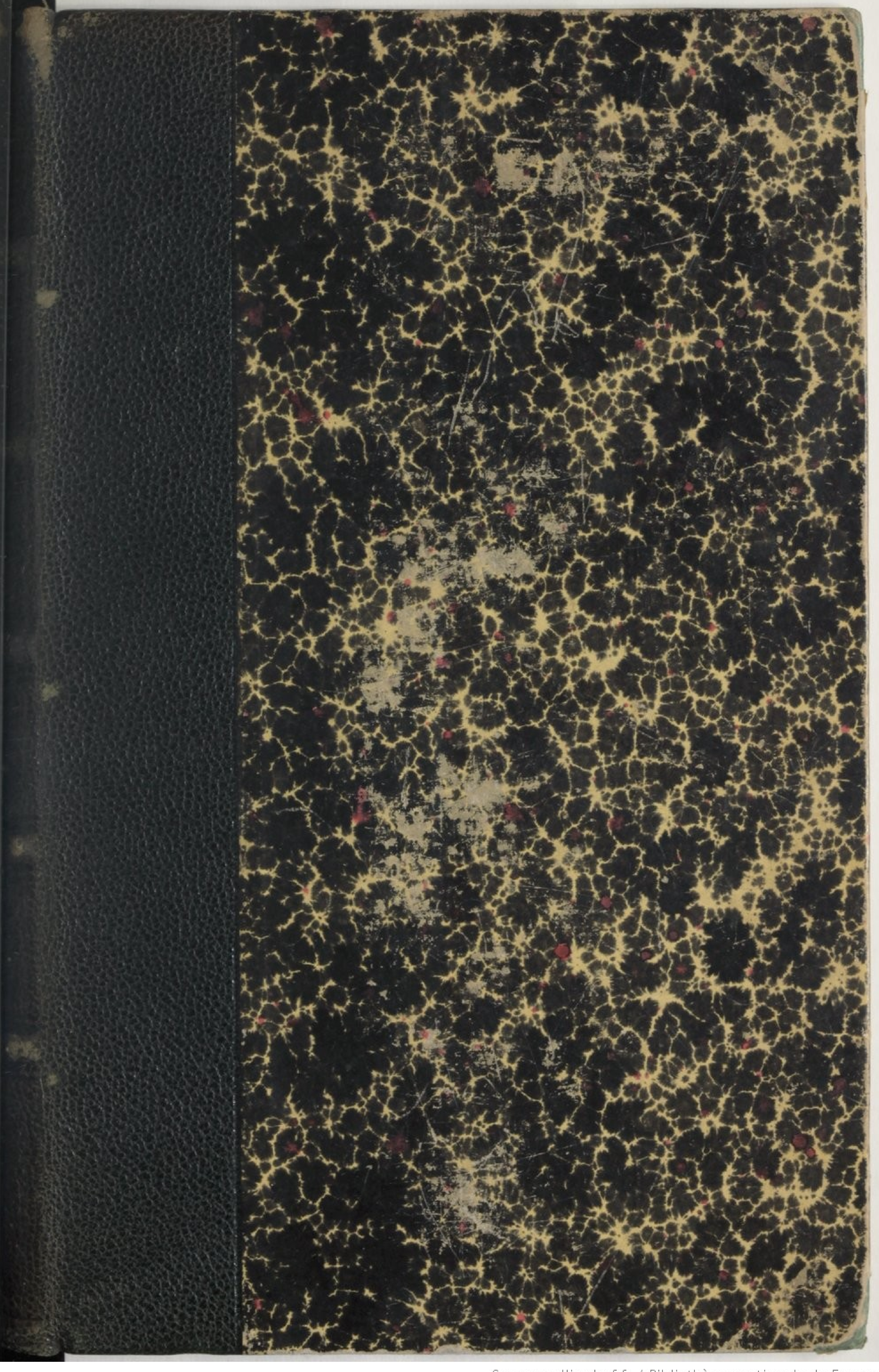
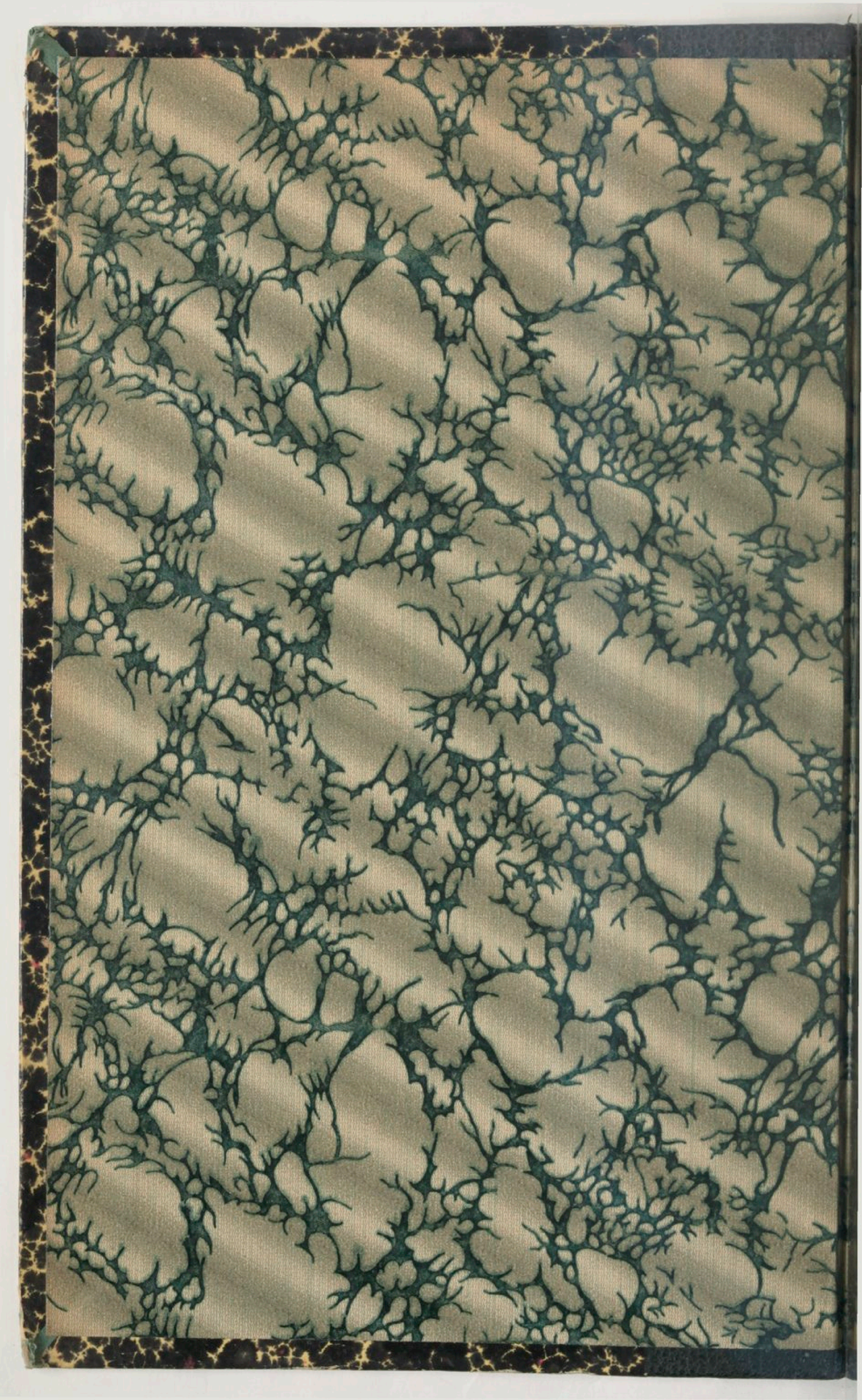
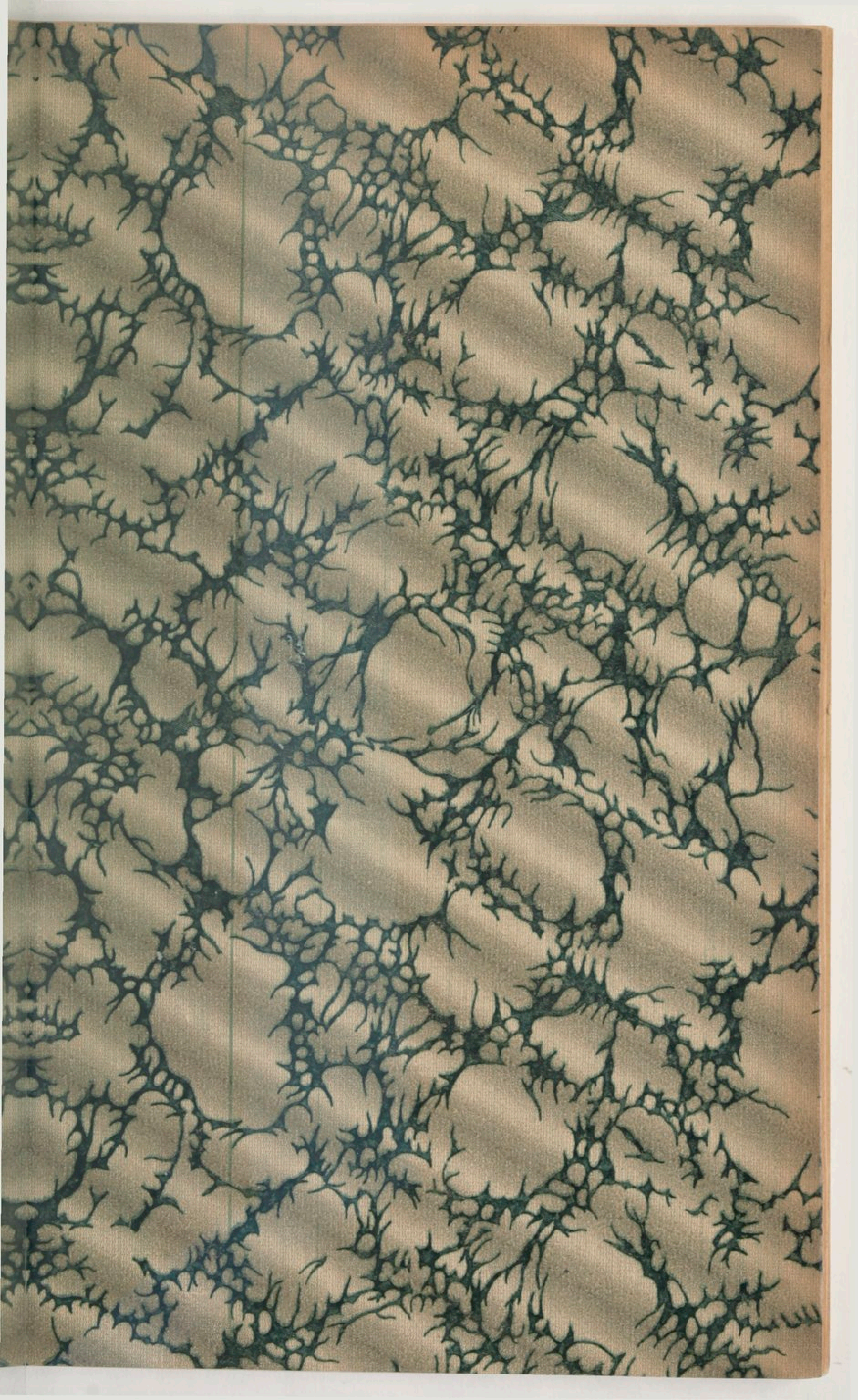


Manuel d'art musulman : arts plastiques et industriels









MANUEL
D'ART MUSULMAN

ARTS PLASTIQUES ET INDUSTRIELS

PAR

Gaston MIGEON

DIRECTEUR HONORAIRE DES MUSÉES NATIONAUX

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions
(PRIX BORDIN)

TOME SECOND

DEUXIÈME ÉDITION REVUE ET AUGMENTÉE



PARIS
ÉDITIONS AUGUSTE PICARD
82, RUE BONAPARTE, 82

1927

MANUEL D'ART MUSULMAN

ARTS PLASTIQUES ET INDUSTRIELS

II

MANUEL
D'ART MUSULMAN

ARTS PLASTIQUES ET INDUSTRIELS

PAR

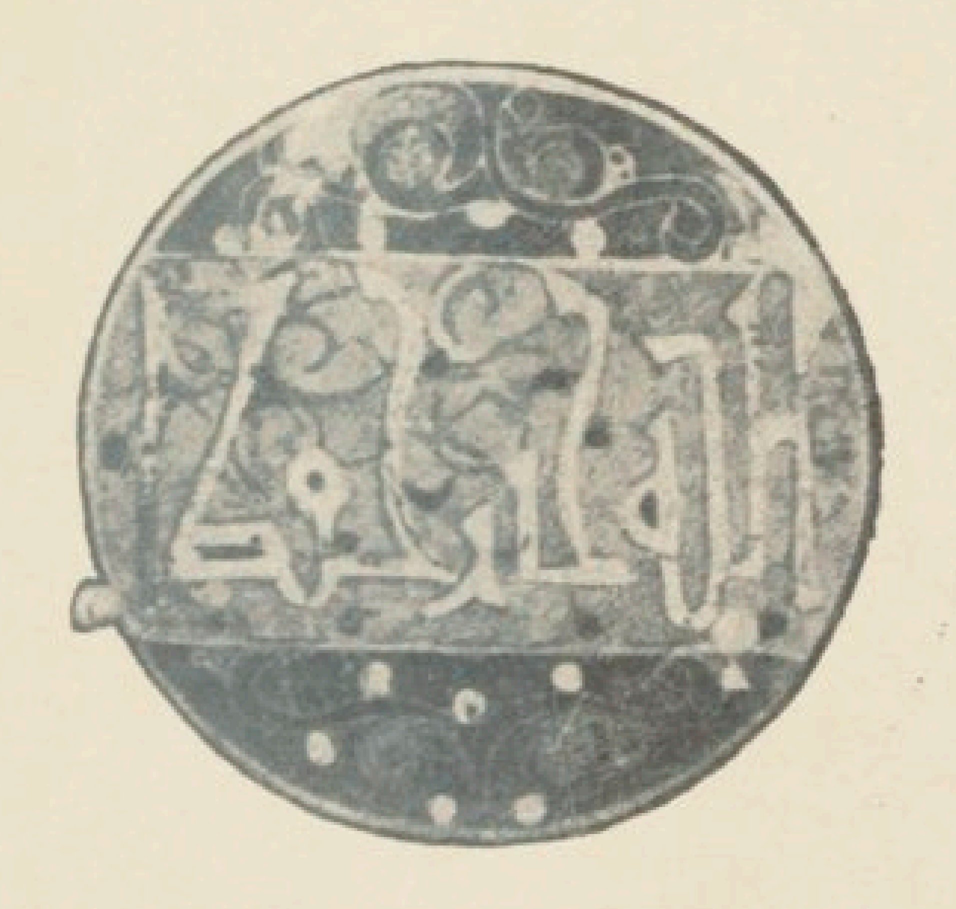
GASTON MIGEON
DIRECTEUR HONORAIRE DES MUSÉES NATIONAUX

II

ORFÈVRERIE — CUIVRES — CRISTAUX DE ROCHE — VERRERIE
CÉRAMIQUE — TISSUS — TAPIS

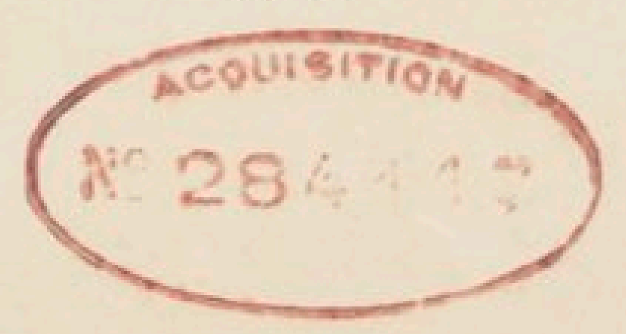
Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions
(PRIX BORDIN)

DEUXIÈME ÉDITION
Revue et augmentée.



PARIS
ÉDITIONS AUGUSTE PICARD
82, RUE BONAPARTE, 82

1927



CHAPITRE VIII

L'ORFÈVRERIE ET LA BIJOUTERIE

I

L'ORFÈVRERIE

Bien que le Prophète ait absolument interdit l'usage des ornements d'or, et bien que la masse des musulmans dévots ait observé cette prescription, il est impossible qu'il n'y en eût pas qui l'aient enfreinte, et dont les goûts fastueux n'aient étouffé les scrupules de conscience. D'ailleurs n'y avait-il pas les femmes, et peuvent-elles, quelles qu'elles soient, résister au goût des bijoux?

Les annalistes arabes nous ont fait connaître les extraordinaires quantités de pierres précieuses que recélaient les trésors des khalifes et des princesses de la cour. Abda, la sœur du khalife fatimide el-Mouizz, laissa à sa mort des boisseaux d'émeraudes et de rubis. Le khalife el-Moustansir, son neveu, laissa des quantités de pierres précieuses, en dehors de celles qui avaient servi aux montures de merveilleux objets d'orfèvrerie. Il est évident que toutes ces pierres étaient utilisées non seulement dans la décoration d'objets d'orfèvrerie, où elles se trouvaient incrustées, mais aussi dans des bijoux montés en or. Il pourrait paraître assez surprenant qu'aucun voyageur arabe ne nous ait décrit des bijoux de ce genre, si nous ne réfléchissions que les demeures

des femmes étaient closes, et qu'il n'était guère facile de connaître les bijoux qui s'y trouvaient.

Pour les imaginer, M. Stanley Lane Poole a eu une idée qui pourrait paraître ingénieuse, si elle ne devait être fertile en erreurs certaines. Si les objets anciens nous manquent, dit-il, interrogeons les bijoux modernes, ceux qu'on vend actuellement dans les bazars : ils représentent d'anciens modèles que les artistes se sont repassés de pères en fils, et dont les traditions se sont perpétuées. Malheureusement ce raisonnement ne tient aucun compte des influences occidentales plus facilement transmissibles de nos jours, et qui nécessairement ont bien souvent modifié les formes anciennes.

Les plus anciens historiens orientaux, qui narraient les merveilles qu'ils avaient sous les yeux, ne sont jamais à court d'éloges sur les travaux en métal de leur époque. Nasiri Khosrau, dans son *Sefer Nameh* (1035-1042), s'arrête complaisamment sur les œuvres que son voyage lui révéla : ce sont les lustres d'or et d'argent de la ville de Tyr, et aussi les portes du Haram de Jérusalem, revêtues de plaques merveilleusement travaillées et toutes couvertes d'arabesques [1].

Le même voyageur visitant la mosquée el-Aksa, à Jérusalem, y remarqua une porte dont la beauté et la richesse étaient surprenantes. Le cuivre était couvert d'incrustations d'argent niellé ; on y lisait le nom du khalife el-Mamoun, qui l'avait envoyée, disait-on, de Bagdad. M. de Vogüé a donné copie de l'inscription que le khalife el-Mamoun fit graver en 261 (831) sur quelques-unes des portes de la mosquée [2]. Moukaddassi parle aussi de la grande porte en cuivre qui, à Jérusalem, se trouvait en face du *mihrab*, et dont les plaques de cuivre qui la recouvraient étaient dorées.

Quand Nasiri Khosrau entra au Caire dans le palais des sultans fatimides, il demeura stupéfait du trône du jeune sultan el-Moustansir. En pur métal d'or et d'argent, il était couvert d'inscriptions et de charmantes scènes de chasse.

1. *Sefer Nameh*, p. 81, relation de son voyage, traduction de Ch. Schefer, Paris, Leroux, 1881.

2. Marquis de Vogüé, *Le temple de Jérusalem*, p. 86 ; Max Van Berchem, *Inscriptions arabes de Syrie*, p. 8, pl. II.

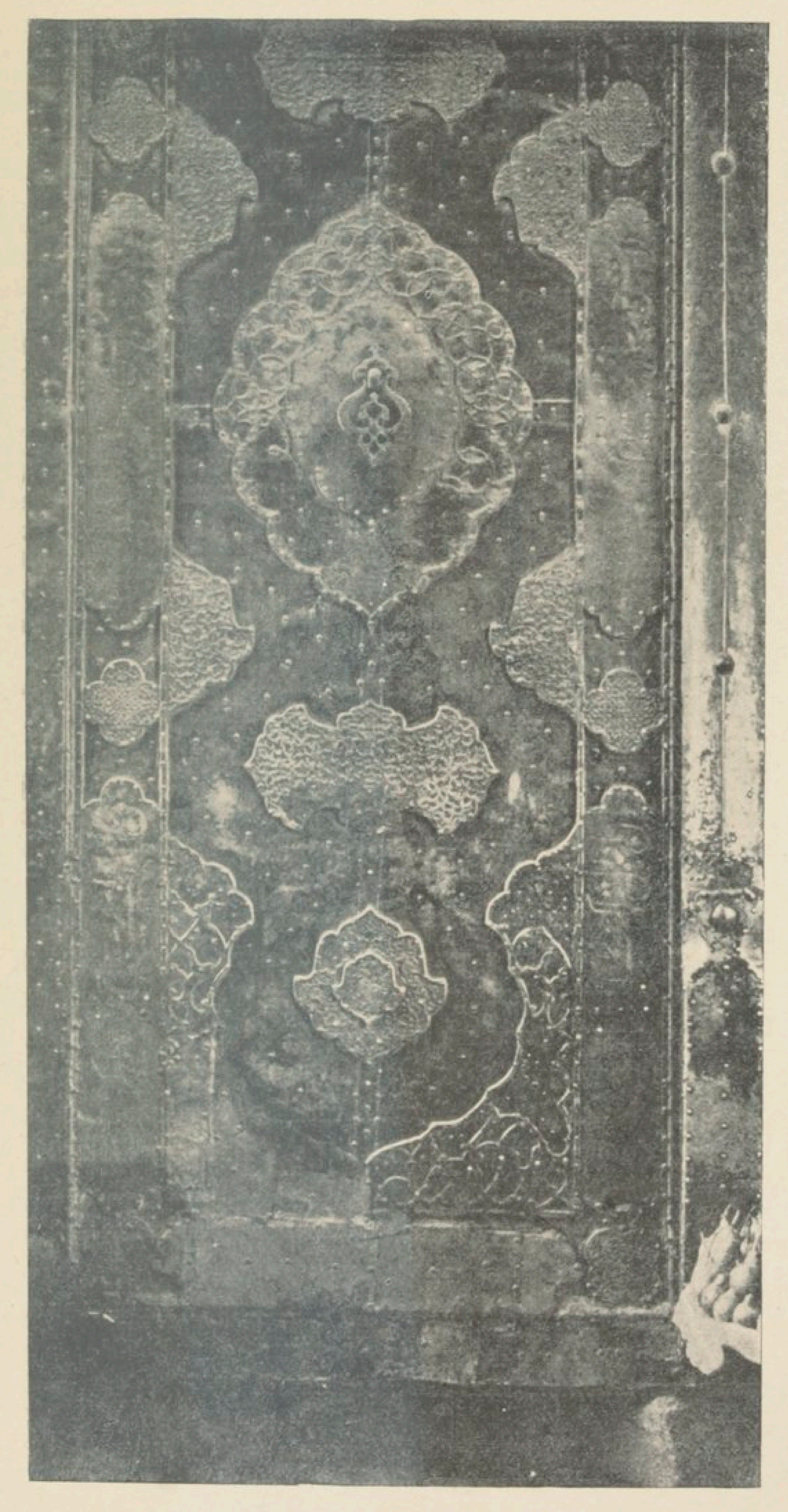


Fig. 212. — Porte plaquée d'argent ciselé de la grande mosquée d'Ispahan, en Perse.

Que penser des richesses qui se trouvaient dans ces palais, en lisant l'inventaire que l'historien Makrizi nous a laissé du Trésor des Fatimides, pillé par la soldatesque du khalife el-Moustansir ? Ibn Abd el-Aziz, inspecteur du Trésor, déclara dans son rapport que plus de cent mille objets précieux et deux cent mille pièces d'armures avaient été adjugés en sa présence. L'énumération des pièces d'orfèvrerie qui s'y trouvaient (3000 pièces d'orfèvrerie d'argent) donne la plus haute idée du degré de perfection auquel était parvenue l'industrie du métal en Égypte à cette époque, c'est-à-dire vers l'an 1000. Tout en tenant compte des pièces d'autres arts, et même anciennes, qui pouvaient s'y trouver, il n'est pas douteux que la plupart étaient d'industrie locale et sortaient des ateliers si florissants qui travaillaient pour la cour des Fatimides éprise d'un luxe fou.

Chez les khalifes de Cordoue, même faste ; une des portes de la mosquée était d'or pur ; le plafond en argent de la *maksoura* était supporté par des colonnes incrustées d'or et de lapis-lazuli. Au palais d'Ez Zahra une fontaine était formée d'un lion entre une antilope et un crocodile, en or rouge orné de perles et de pierres précieuses ; un dragon, un aigle, un faucon d'or lançaient de l'eau par le bec.

Nous avons conservé un témoignage de cette somptuosité en Perse dans la porte plaquée d'argent ciselé de la grande mosquée d'Ispahan (fig. 212) [1].

De tout cela il ne nous est pour ainsi dire rien parvenu, les matériaux précieux étant toujours sujets aux pires destructions par la convoitise qu'ils excitent, et par la valeur même des matières dont on peut tirer avantage immédiat. Cependant ne nous reste-t-il pas quelques monuments que nous pourrions, à cet égard, interroger avec intérêt ?

Il semble que les objets d'orfèvrerie musulmane étant demeurés très rares, un essai de classement sur un si petit nombre d'objets portant presque tous des inscriptions aurait dû tenter un archéologue-épigraphiste. Il n'en a rien été, et nous demeurons toujours devant le jeu des hypothèses.

Il existe au Musée de l'Ermitage, à Pétrograd, quelques pièces

1. Gervais Courtellemont, *Les Arts*, septembre 1904.

archaïques des plus intéressantes, que M. Smirnoff a publiées, mais sans avoir pu nous donner aucun avis personnel [1]. Certaines dénotent des influences sassanides évidentes. Les deux agrafes en argent estampé dans lesquelles des oiseaux tiennent aux becs une branchette dans les bras d'une croix fleuronnée, rappellent beaucoup une belle plaque d'or repoussé du Musée du Louvre (XIIe siècle) (fig. 213-214).

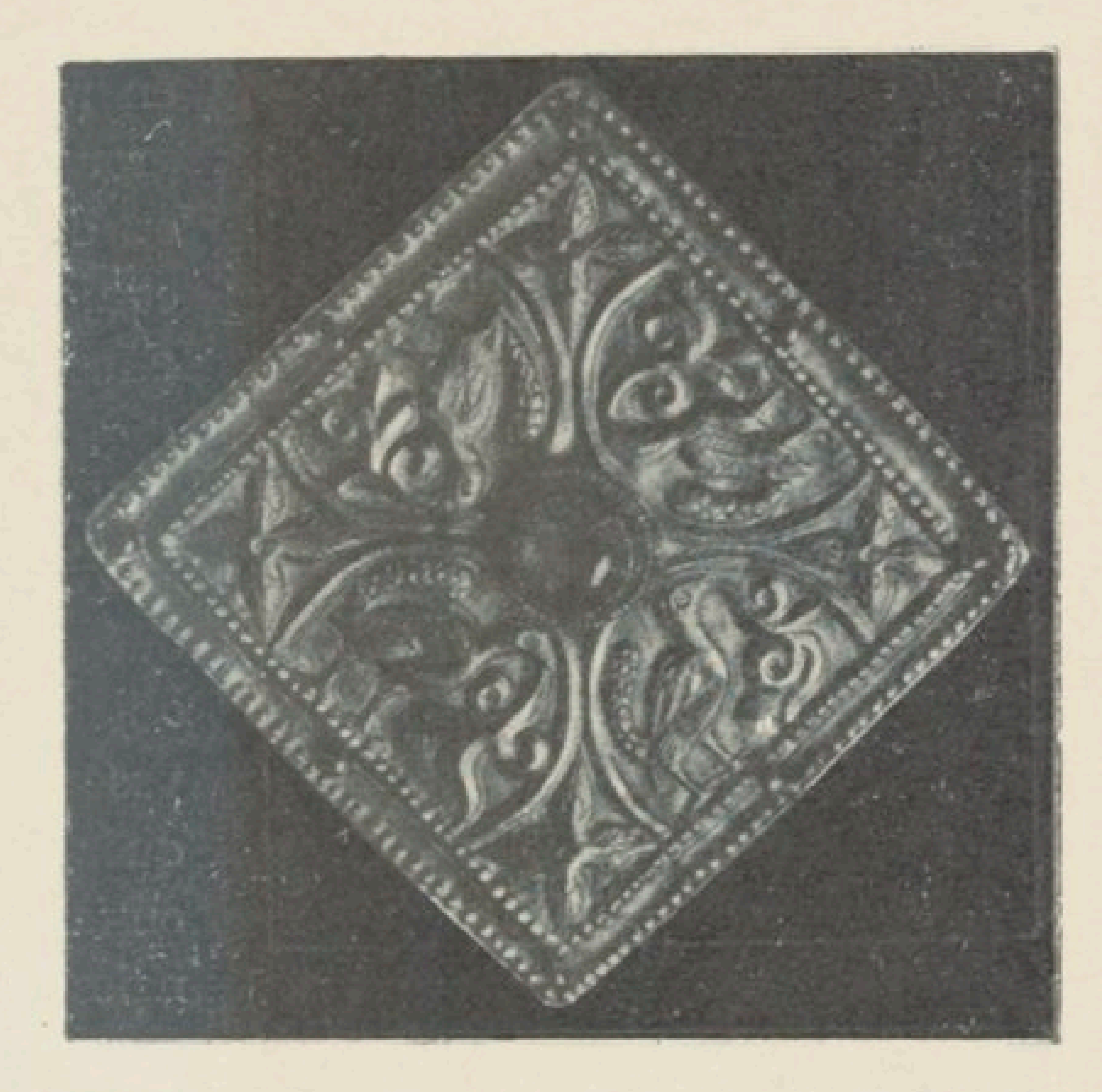


Fig. 213. — Plaque d'argent repoussé. Perse, XIIe siècle (Musée de l'Ermitage, Pétrograd).

Un petit plateau, trouvé en Sibérie, rectangulaire et creux, en argent avec une sorte de fleuron central en saillie, porte sur le rebord des inscriptions coufiques gravées et, dans les angles, des petits médaillons en cœurs, gravés de canards, dont le style est passé des tissus sassanides dans le répertoire décoratif du Turkestan occidental aux XIe ou XIIe siècles [2].

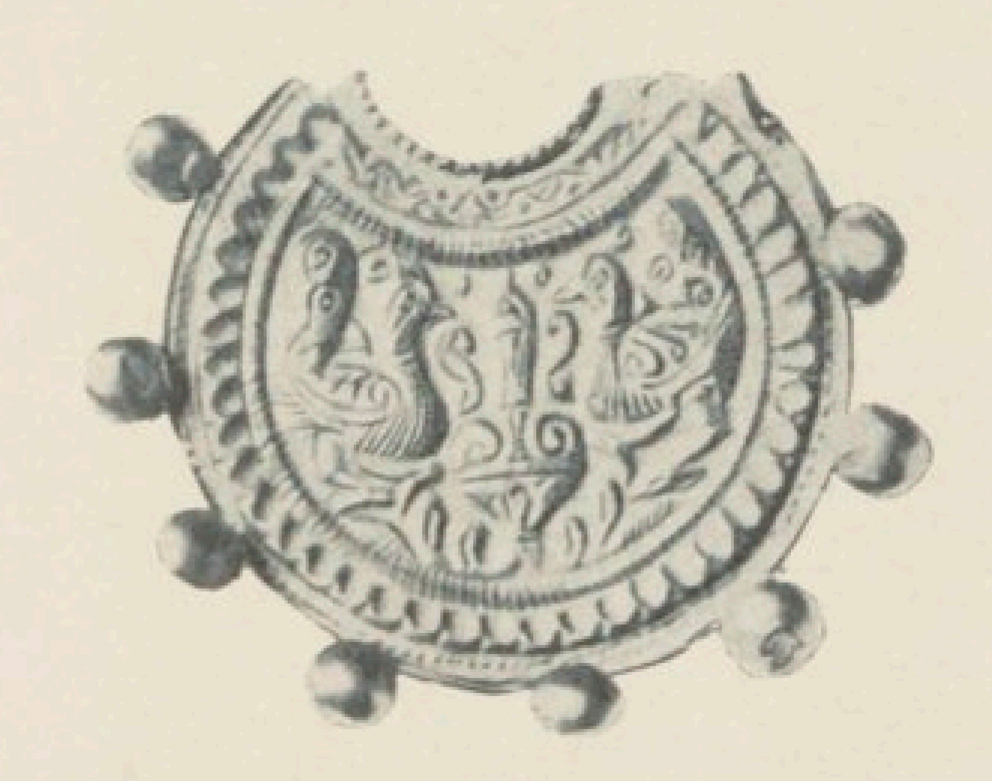
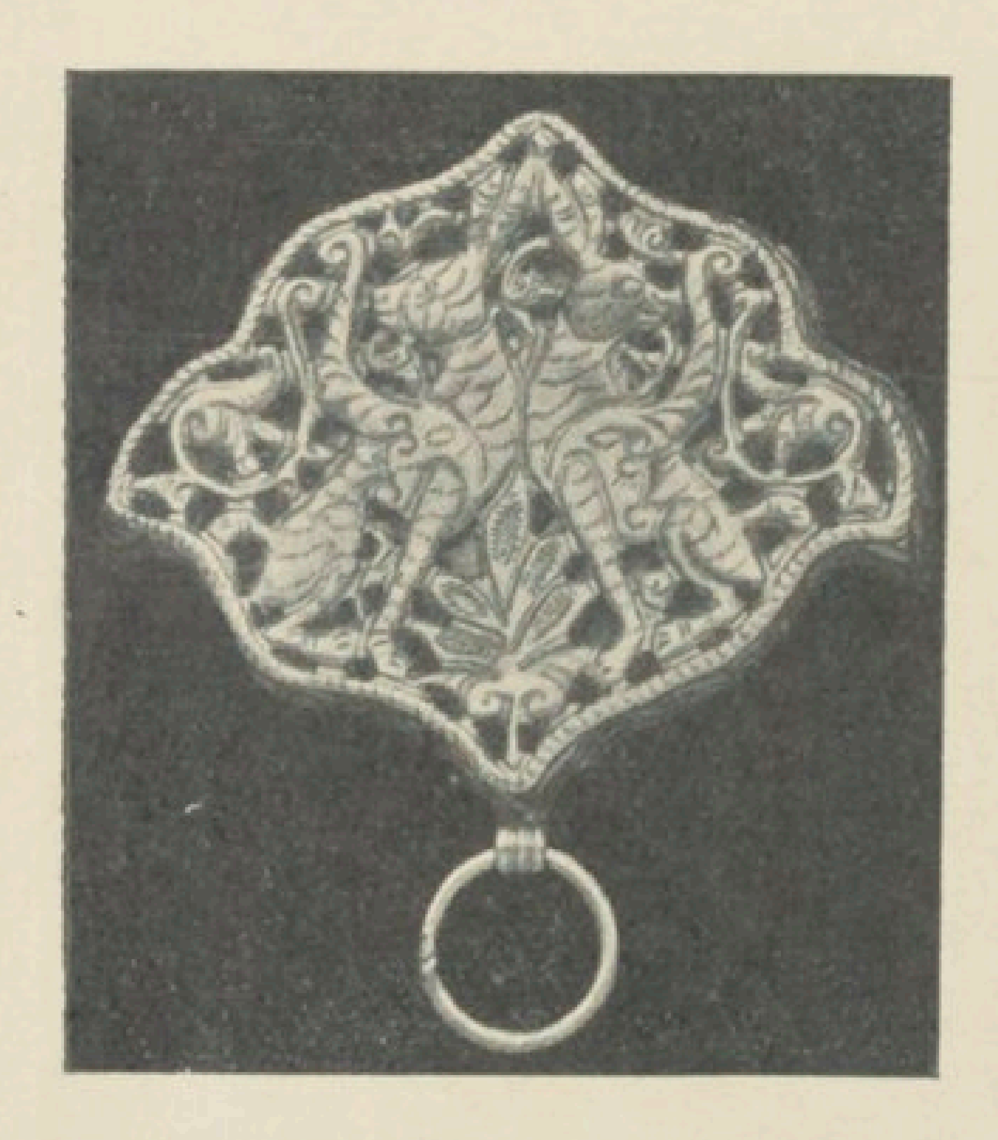


Fig. 214. — Plaque or estampé, Perse. XIIe siècle (Musée du Louvre).

Certains vases en argent, avec des têtes

1. Smirnoff, *Argenterie orientale*, Pétrograd, 1909, pl. LXXI, LXXXI.
2. *Compte Rendu Commission impériale archéologique*, 1897, fig. 185; Smirnoff, n° 150 ; Kuhnel, *Album de l'Exposition de Munich*, II, pl. CXXV ; Van Berchem, *Journal asiatique*, XIV, 1909, S. 407.

d'oiseaux se détachant en relief des flancs des vases, sont les prototypes des cuivres de Mossoul des XIIe et XIIIe siècles avec leurs couronnes de lions ou d'oiseaux en relief repoussé. — Du même groupe sont aussi des plaquettes et des agrafes en argent repoussé et ajouré. Deux portent des griffons (Musée Friedrich de Berlin)[1] (fig. 215).



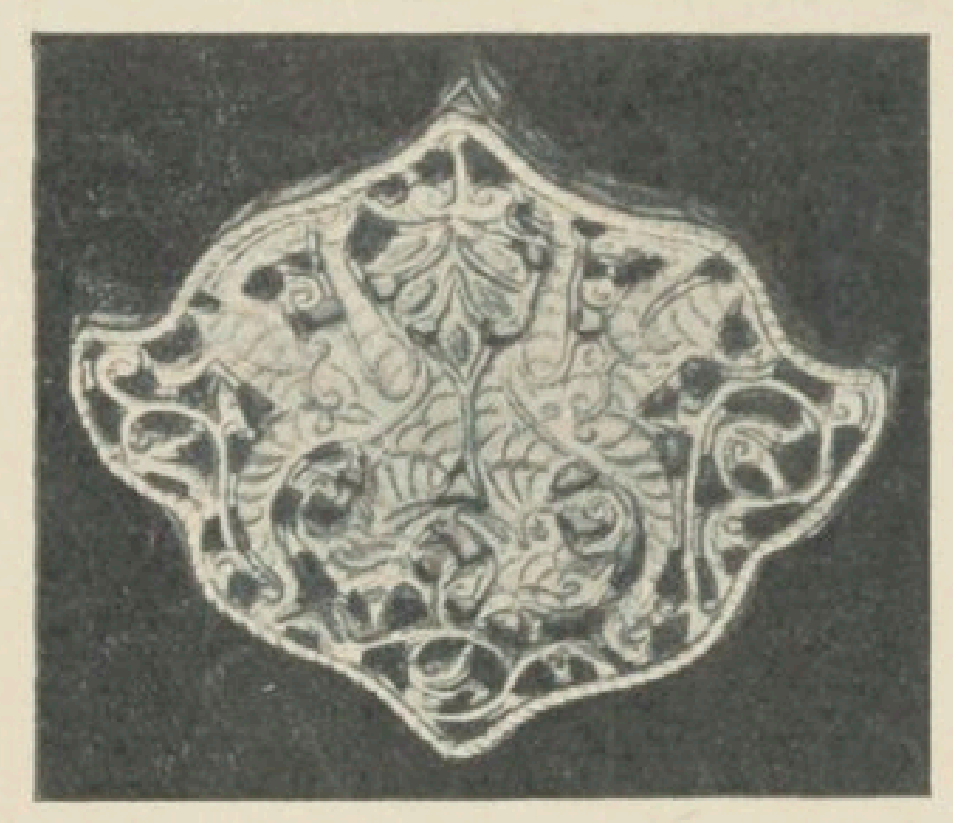


Fig. 215. — Médaillon en or. Perse ou Mésopotamie, vers 1200 (Friedrich Museum de Berlin).

Max van Berchem, analysant l'ouvrage de Smirnoff, s'est appliqué à étudier ces intéressants objets ; il voyait dans le beau vase en forme de lampe de mosquée (no 127) une pièce abbasside ou fatimide à rapprocher des monnaies de Mouktadir (295-320), premier quart du Xe siècle[2]. Avec la collection Stroganoff sont entrés à l'Ermitage : un magnifique vase d'argent à décor estampé, avec oiseaux à queues ocellées, déployées, dans des médaillons tressés, et inscription coufique à l'épaulement, — et un curieux petit plateau oblong, gravé de rosettes et d'oiseaux, avec deux anneaux plats sur les côtés formés d'hippocampes fantastiques[3].

Au Musée ethnographique de Pétrograd est un bien curieux vase d'argent, gravé de médaillons d'oiseaux à têtes de femmes sur

1. *Berichte...*, décembre 1907 ; Kuhnel, *Islamische Kleinkunst* (fig. 127).
2. Max Van Berchem, *Journal asiatique*, novembre-décembre 1909.
3. Pollak et Munoz, *Collection Stroganoff* (*Album*, pl. CXL et CXXXVIII).



Fig. 216. — Aiguière en or. Perse, fin du Xe siècle.

un fond quadrillé, avec une frise d'inscriptions coufiques. Parmi les très nombreux fragments en argent venant de l'Asie centrale et

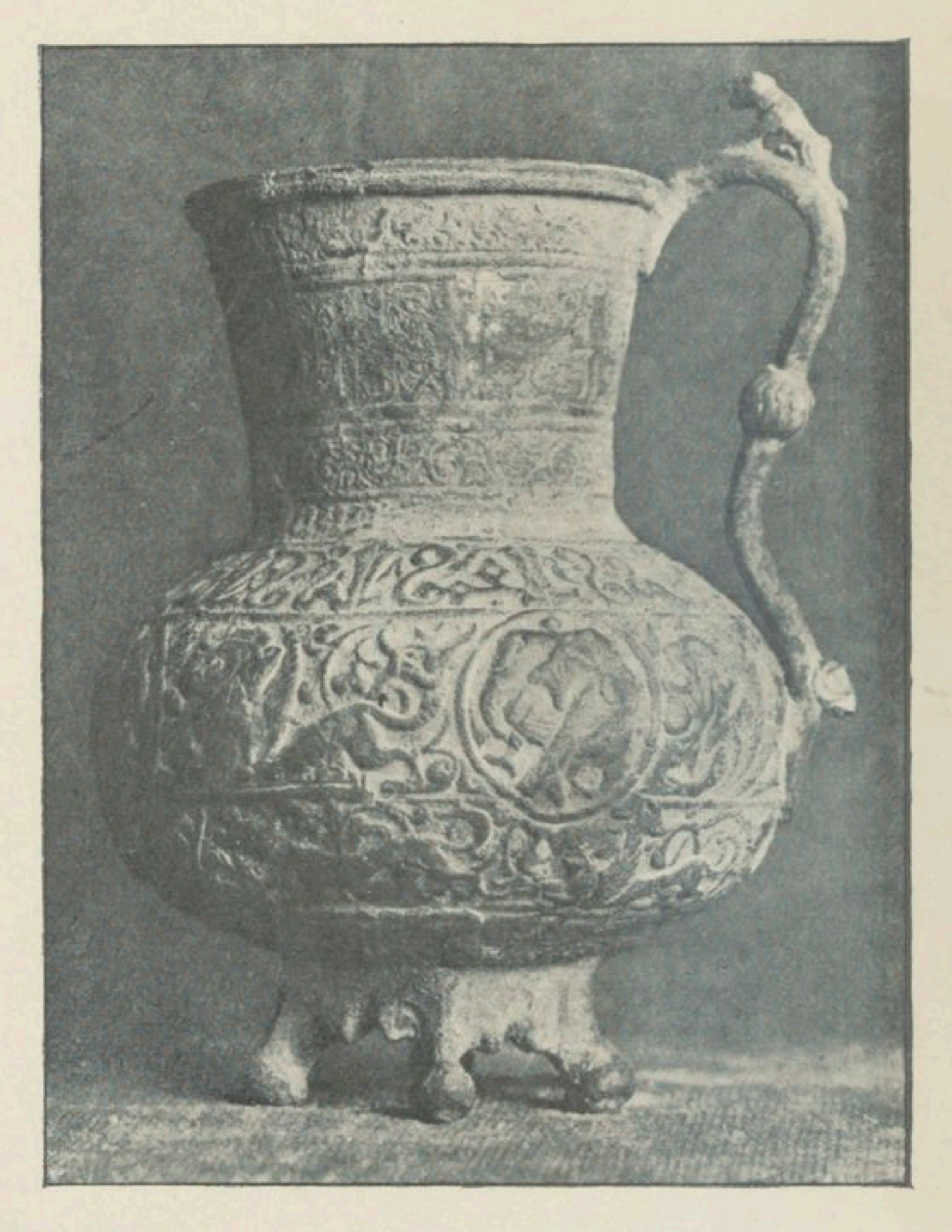


Fig. 217. — Aiguière en argent estampé. Perse, XIIe siècle (Friedrich Museum de Berlin).

recueillis au Musée de l'Ermitage, on devrait découvrir des documents du plus vif intérêt ; ils restent à étudier.

Une aiguière en or repoussé est apparue, il y a une quinzaine d'années, sur le marché européen, qui éveilla l'attention et la surprise des connais-

seurs. Sa matière précieuse, échappée à la convoitise des fondeurs, sa conservation surprenante (bien que l'or incorruptible ne soit jamais altéré par le séjour souterrain), la beauté de sa décoration de gazelles et

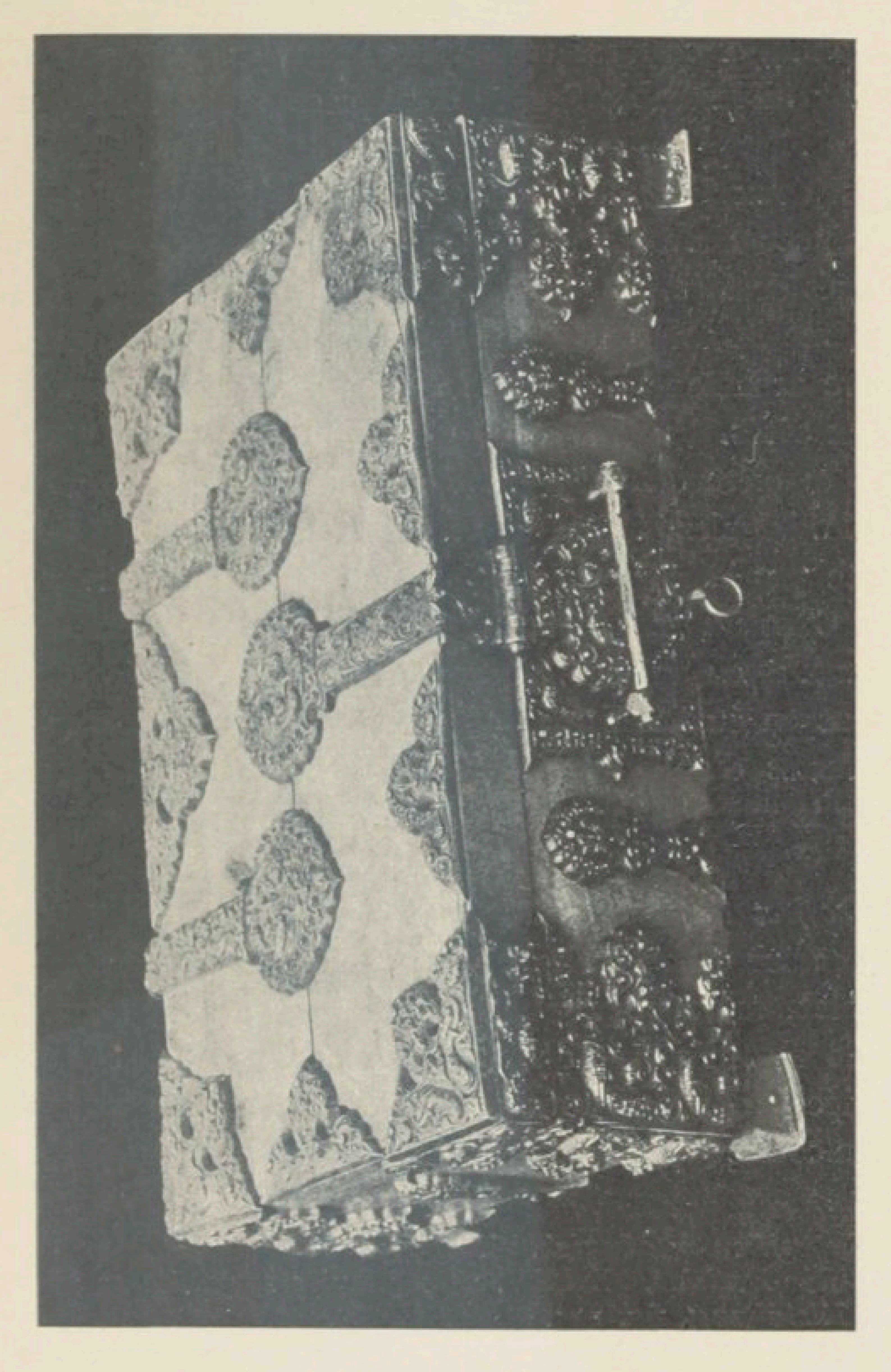


Fig. 218. — Coffret d'ivoire, à monture d'argent, XIIe siècle (Cathédrale de Bayeux).

d'oiseaux à queues ornementales (comme dans un petit bijou disque d'or du Musée du Louvre), très respectueuse des règles traditionnelles du décor musulman, la correction et le style de ses inscriptions en très

beau coufique, avaient profondément intéressé Max Van Berchem prié de l'examiner. C'eût été une pièce d'orfèvrerie faite pour un personnage de la dynastie Bouyide en Perse à la fin du xe siècle, avant les Seldjoukides, époque dont aucun monument historique ne nous est connu, si ce n'est trois inscriptions gravées à Persépolis, et relevées par Silvestre de Sacy. Cette pièce est demeurée mystérieuse (fig. 216).

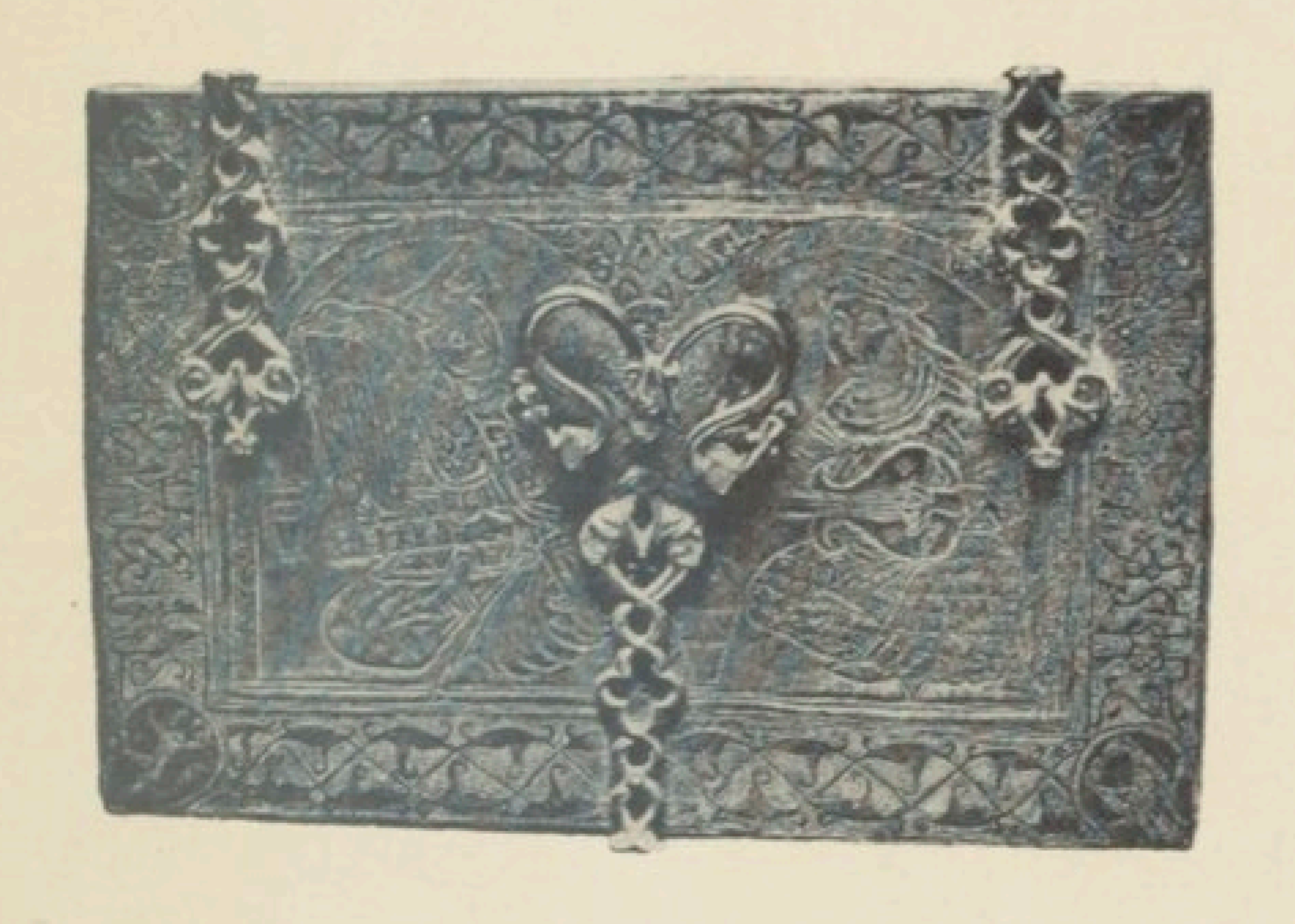
Retenons ici deux fragments précieux de la collection du Dr Martin[1] : un chameau chevauché par deux personnages, — et un petit personnage assis de face, avec une face large et un costume à détails très fins, qui me semble offrir de bien curieuses analogies avec la plaque d'ivoire archaïque du Musée du Louvre, décorée de personnages des deux côtés.

Une petite aiguière d'argent gravé et ciselé d'animaux, rapportée de Perse par M. Vignier, qui la trouva, à Reï (Rhagès) (fig. 217), et acquise ensuite par le Musée Friedrich de Berlin, ne saurait éveiller aucun doute. C'est un remarquable spécimen de l'orfèvrerie d'argent de la Perse au XIIe ou au XIIIe siècle[2], dont les frises décoratives en léger relief sont en étroite liaison de style avec les mêmes représentations de courses d'animaux dans les cuivres incrustés persans ou mossouliens de la même époque. Cette pièce d'orfèvrerie est vraiment admirable.

Un célèbre *coffret d'ivoire* est à la cathédrale de Bayeux[3] (fig. 218). Longue de 0^{m},42 sur 0^{m},27 de large, cette boîte d'ivoire rectangulaire, à couvercle plat, montée sur quatre pieds, est garnie d'armatures, d'écoinçons, de charnières et de bandeaux en argent ciselé et doré, portant une décoration de paons et d'oiseaux affrontés par couples. Une inscription coufique gravée sur la plaque de serrure, lue jadis par le

1. Kuhnel, *Exposition de Munich*, pl. CLXI.
2. Sarre, *Amtliche Berichte*, XXXIV, n° 4, janvier 1913, fig. 42 ; E. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 125.
3. Spencer Smith, *Sur un monument arabe en Normandie*, Caen, Chalopin, 1820 ; André, *Antiquités arabes de la Normandie*, Rennes, 1869 ; *Bulletin monumental*, 1871, XXXVII, p. 101 ; *Album des Musées de province* (Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2e semestre, 1896). — Prisse d'Avesnes, *L'Art arabe*.

professeur Hammer de Vienne, ne nous apprend rien : « Au nom de Dieu, clément et miséricordieux, sa justice est parfaite et sa grâce immense. »





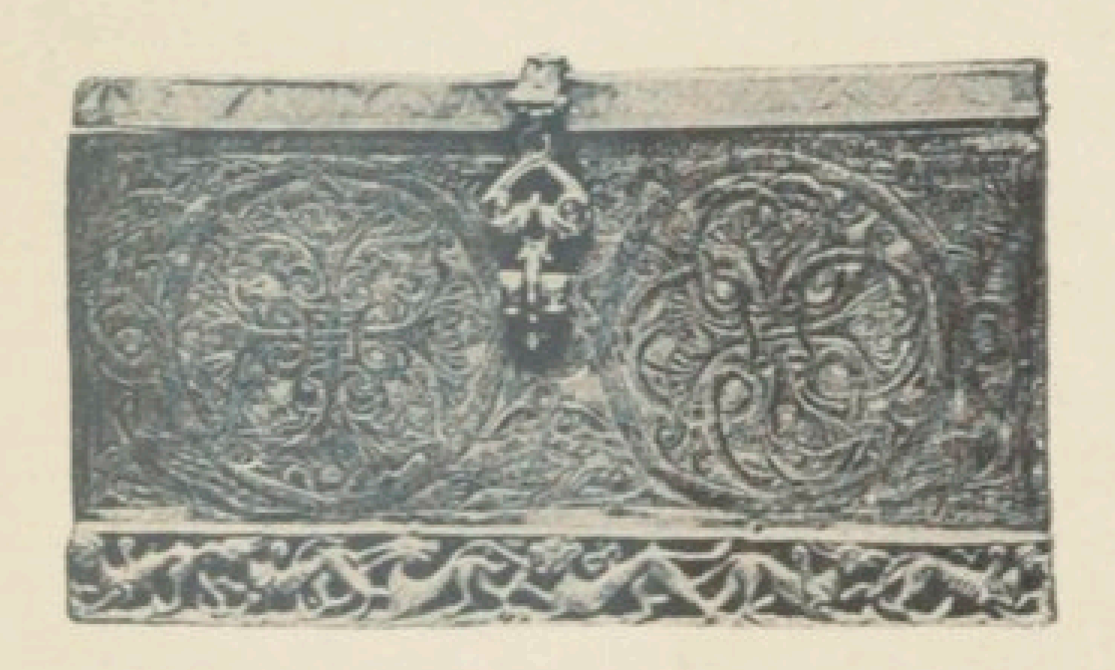


Fig. 219. — Coffret d'argent niellé. Art persan ou mésopotamien, XIIe siècle (Trésor de San-Marco, à Venise).

Autrefois le coffret de Bayeux passait pour très ancien, parce qu'il servait à renfermer les ornements épiscopaux de saint Regnobert

(† vers 668) ; on en faisait alors un objet d'époque mérovingienne, ce fut l'avis formulé dans les *Mémoires de Trévoux* (1714). Le P. Tournemine y voulut voir plus tard un objet du butin de Charles Martel sur les Sarrasins. Interrogeons l'histoire ; la cathédrale de Bayeux fut pillée en 1106 par Henri Ier, roi d'Angleterre : il y a donc de grandes probabilités pour que le coffret y soit entré postérieurement à cette date. On peut supposer qu'il a été rapporté d'Orient au XIIe ou au XIIIe siècle. A quel art se rattache-t-il ? Voilà ce qu'il est plus difficile d'affirmer. Je n'y vois aucun rapport avec l'art de l'Espagne, et je me rallierais volontiers à l'opinion de Longpérier qui pensait que la cassette avait pu être apportée de Sicile en Normandie. Nous aurions donc à un spécimen précieux de l'art des orfèvres arabes de l'époque fatimide, dont nous parlions un peu plus haut.

Le *coffret* de la cathédrale de Coire [1], un peu plus petit (33 × 21) par sa similitude de forme et de monture, doit en être étroitement rapproché. La décoration de toutes les armatures d'argent est formée de feuillages, de rinceaux stylisés et d'animaux fantastiques, moitié dragons, moitié oiseaux, adossés ou affrontés de chaque côté d'une tige végétale, alors que dans le coffret de Bayeux ce sont des paons.

Deux coffrets d'ivoire ont tous deux des ferrures très analogues d'argent niellé, l'un au Trésor de Saint-Servais de Maestricht [2], l'autre au Musée Valencia à Madrid [3] venant de la collection Chabrières-Arlès Ce dernier a une garniture de tiges et de bandeaux absolument simple ; le premier, plus curieux, a sur son couvercle un poisson avec des écailles ajourées, et sur la partie antérieure quatre petits cadrans portent des aiguilles devant tourner sur des lettres arabes (probablement mots de convention déterminant l'ouverture).

Un petit coffret tout en argent niellé est d'un intérêt plus grand encore, puisque nous avons là un objet de pure orfèvrerie et d'une beauté sans égale. Il se trouve dans le Trésor de Saint-Marc à Venise [4]

1. E. Molinier, *Trésor de la cathédrale de Coire*, pl. XIII-XIV, Lévy, Paris.
2. Ch. Bock, *Antiquités sacrées des Collégiales de Saint-Servais de Maëstricht*, pl. XXIII.
3. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, 1903.
4. Durand, *Annales archéologiques*, n° 25 ; Pasini, *Tesoro*, n° 160, pl. LXV.

(fig. 219). Sur le dessus sont représentés deux personnages assis jouant de la harpe ou de la guitare ; des arabesques et des bandeaux de caractères coufiques encadrent la composition ; sur les côtés sont gravées des rosaces enfermant les unes des arabesques disposées en croix, deux autres rosaces des sirènes ou des oiseaux à têtes de femmes.

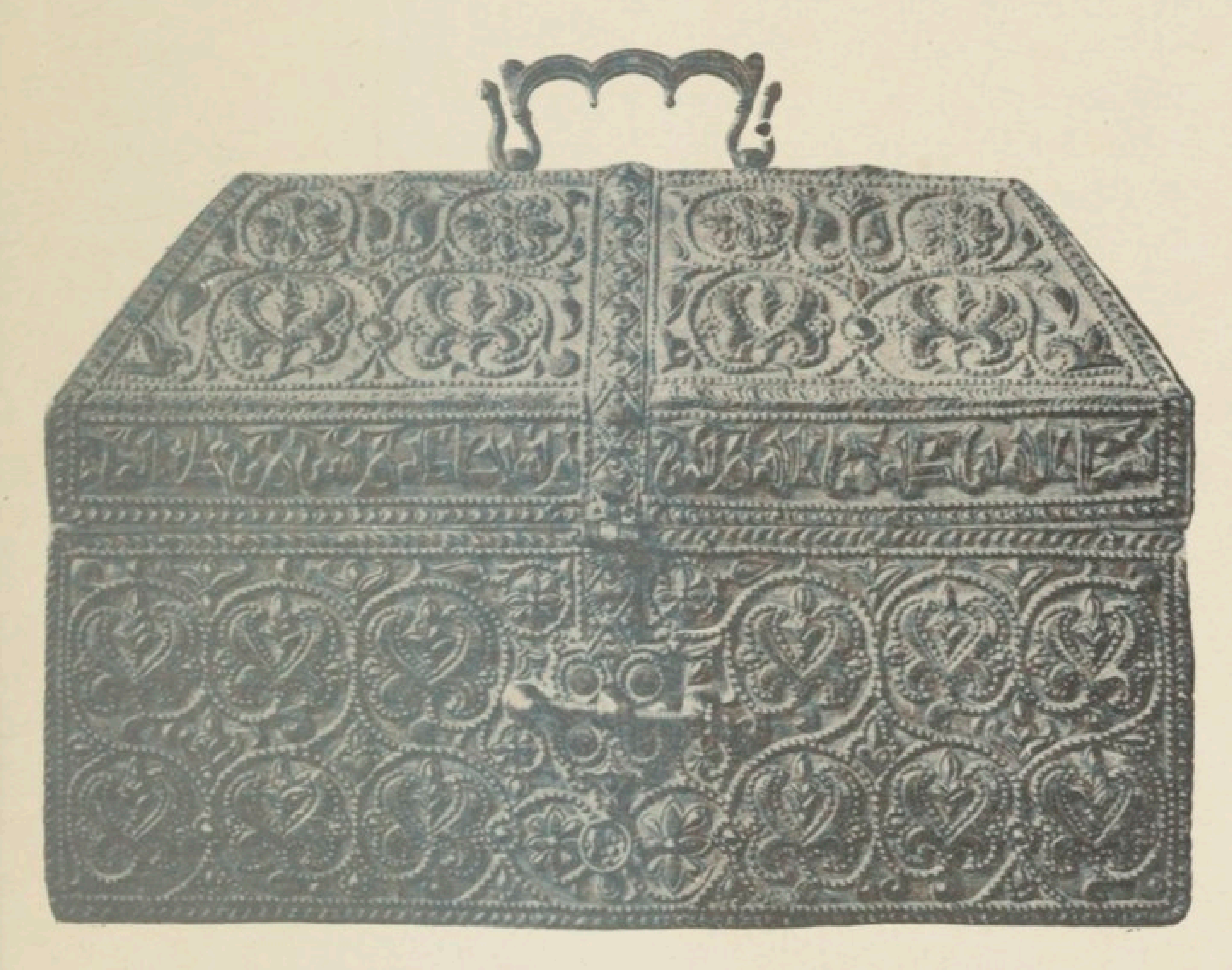


Fig. 220. — Coffret d'argent au nom d'Hischam II, daté 976 (Cathédrale de Gérone, Espagne).

C'est une pure merveille, par la volonté et la sûreté avec lesquelles un artiste arrivé à la plénitude de ses moyens d'exécution a présenté et exécuté les sujets. A en juger par les inscriptions, un chef-d'œuvre tel que celui-ci n'a pu sortir que d'un atelier fameux travaillant en Mésopotamie au XIIe siècle. Par les sujets et le style, il se rattache intimement aux deux splendides plaques d'ivoire qui se trouvent au

Bargello de Florence dans la collection Carrand, dont l'une porte la place d'attaches à monture analogues.

Les objets d'orfèvrerie d'argent ou d'or, sortis des ateliers des Maures de l'Espagne, ont été un peu plus épargnés par le sort et se trouvent encore assez nombreux dans les Trésors des églises d'Espagne pour que nous puissions en concevoir quelque idée.

Un beau coffret aujourd'hui encore conservé dans la cathédrale de Gérone, est exposé sur le maître-autel (fig. 220). Sur une âme de bois sont appliquées des plaques d'argent doré décorées au repoussé de feuilles entourées de cercles de perles. Sur le bord du couvercle court une inscription niellée en écriture coufique : « Au nom de Dieu, bénédiction, bonheur, prospérité, joie permanente au serviteur de Dieu el-Hakam, le prince des croyants, el-Moustansir Billah, pour avoir fait faire ce coffret pour Abd el-Walid Hicham, héritier du trône des Maures. Il fut achevé par les mains de Djuden, fils de Botsla. » Donc pour l'avènement d'Hischam II (976) [1].

Deux autres coffrets d'argent, provenant de l'ancien Trésor de Saint-Isidore de Léon, sont au Musée archéologique de Madrid, mais d'un moindre intérêt ; l'un, de forme elliptique, est décoré de feuilles et de vrilles de vignes. Une inscription mentionne le nom d'un possesseur, Abou-Chakir. — L'autre coffret, de forme carrée, est en argent doré et d'une assez pauvre ornementation ; il porte deux inscriptions coufiques louangeuses [2].

Un troisième coffret d'argent avec des médaillons à figures, ayant contenu les reliques de sainte Eulalie, se trouve encore au Trésor de la cathédrale d'Oviedo.

Enfin deux coffrets d'argent doré, offrant entre eux quelque analogie et pouvant dater à peu près du XIIe siècle, sont conservés, le premier,

1. Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne*, 1879, p. 18 ; *Lectures de M. E. Claudio Girbal et de M. Adrien de Longpérier : Museo Español de antiguedades* t. VIII, 330 ; E. Kuhnel, *Maurische Kunst*, pl. CXVIII.

2. Amador de los Rios, *Museo Español de antiguedades*, t. VIII, Madrid, 1877.

décoré d'entrelacs, au Trésor de la cathédrale de Trèves [1] (fig. 221) ; le second avec rosaces et figures géométriques exécutées en très fins filigranes, au Trésor de l'abbaye de Roncevaux [2].

II

L'ÉMAILLERIE

Les origines de l'émaillerie cloisonnée sont parmi les questions qui ont le plus préoccupé les archéologues occidentaux, et parmi eux plus particulièrement Ch. de Linas. L'origine persane aujourd'hui n'en paraît pas

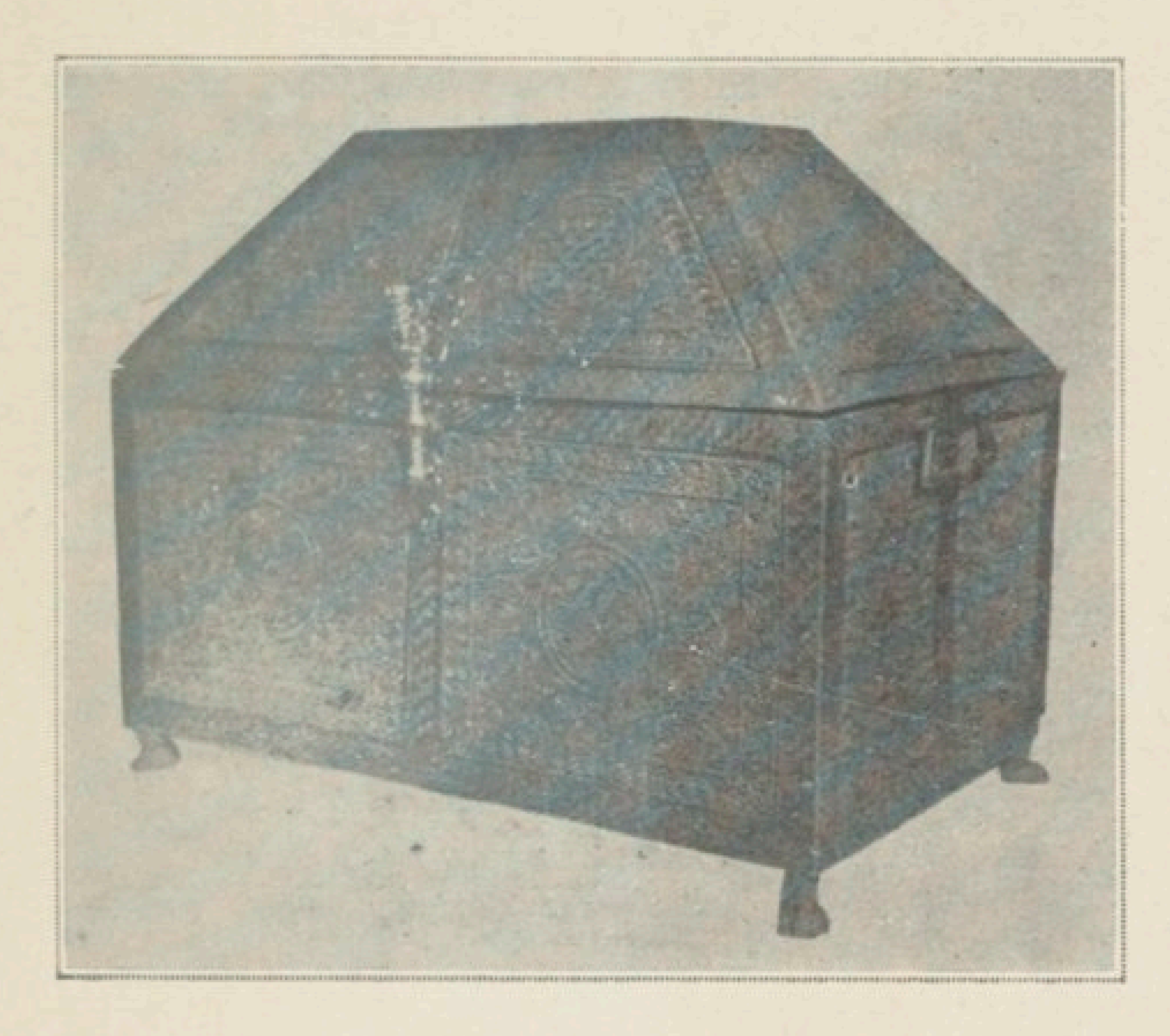


Fig. 221. — Coffret d'argent doré, XIIe siècle (Trésor de la Cathédrale de Trèves).

1. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters*, Atlas, pl. LVII ; Léon Palustre, *Trésor de Trèves*, pl. XV ; E. Molinier, *Trésor de Coire*, pl. XIII.
2. J.-J. Marquet de Vasselot, *Gazette des Beaux-Arts*, 1898.

douteuse, et le caractère oriental donne bien un air de famille à une série d'objets tels que le vase d'Ambleteuse (au British Museum), la patère de Pyrmont (au Musée de Sigmaringen), le vase de Bartlav (en Angleterre), le gobelet de Benevent (de l'ancienne collection Al. Castellani), la gourde et le mors de Piguente (au Cabinet des Antiques de Vienne). L'hypothèse a pu être acceptée d'ouvriers nomades venus d'Orient aux IIe et IIIe siècles de l'ère, dispersés dans l'Empire romain, d'où ils auraient été éliminés lors des invasions barbares. Les Persans auraient transmis les procédés à l'Empire byzantin et à l'Europe méridionale, tandis que les barbares les auraient véhiculés par les routes du Nord, dont nous repérons les étapes par les trouvailles faites au Caucase, en Russie et dans la vallée du Danube.

Quelques objets d'orfèvrerie à *verroterie* cloisonnée avaient déjà apporté leur témoignage : le bijou du Musée de Wiesbaden porte une inscription en caractères pehlvis du IIIe siècle de l'ère chrétienne, et la pratique de l'émaillerie cloisonnée s'affirme dans l'écritoire hexagonal si précieux entré au Musée du Louvre avec la collection Metsassoudis, et sur la magnifique aiguière du Trésor de Saint-Maurice-d'Agaune dans le Valais [1]. Ce splendide vase d'or fin, avec ornements ciselés et filigranés, est formé de plaques d'émaux cloisonnés translucides d'un étonnant éclat vert, rouge et bleu foncé, représentant deux lions dressés, affrontés de chaque côté d'un arbre (hom persan) incompris par l'artiste qui l'a si mal interprété. On est évidemment là devant une œuvre d'un atelier européen, peut-être balkanique, région si riche en orfèvreries barbares orientalisées, que le sol a restituées.

Enfin par des transmissions encore mal connues, et dont les recherches fourniraient un beau sujet de thèse, le travail de l'émail cloisonné est techniquement remarquable sur un délicieux *médaillon* recueilli dans les fouilles de Foustat [2], et déposé au Musée arabe du Caire (fig. 222) — et dans le grand *bassin*, qui se trouve au Musée Ferdinandeum d'Innsbruck (fig. 223). Peu profond et très évasé, il est décoré, face et revers, en *émail cloisonné* sur cuivre de compartiments

1. Aubert, *Le Trésor de Saint-Maurice d'Agaune* ; Abbé Besson, *Antiquités du Valais* pl. XV-XVI, Fribourg, 1910.

2. Ali bey Bahgat, *Foustat*.

renfermant en un médaillon central un souverain assis et trônant, un sceptre dans chaque main (type très byzantin), flanqué de deux griffons cabrés, représentation qui semble avoir trait à la légende d'Alexandre en son voyage aérien, sujet déjà traité dans l'antique mosaïque de la Cathédrale d'Otrante. Dans des médaillons disposé sur une deuxième zone concentrique se retrouvent des griffons et des aigles, une lionne attaquant une gazelle. Les fonds sont toujours garnis de rinceaux ou de tiges à chevrons. Le revers porte également dans les médaillons des sujets semblables. Sur deux frises circulaires courent une inscription persane et une inscription arabe déjà signalées par J. Karabacek. L'inscription historique arabe donnerait le nom du prince seldjoukide ortokide d'Amida et de Hisn Kaïfa (Mésopotamie), « Roukn-ed-daula Daoud ibn Soukman ibn Ortouk » (qui régna jusque vers 543 (1144). Historiquement, le monument est de première importance, puisqu'il fournit à l'épigraphie un document nouveau sur un souverain dont on ne connaissait encore aucune inscription [1]. Artistiquement, la pièce n'est pas moins précieuse, puisque c'est l'unique objet d'*orfèvrerie émaillée* à date certaine qui nous



Fig. 222. — Médaillon en émail cloisonné sur or, trouvé dans les fouilles de Foustat, Égypte, X-XI[e] siècles (Musée arabe du Caire).

1. J. Karabacek, *Beiträge zur Geschichte der Mazjaditen*, Leipzig, Brockhaus, 1874, p. 36. A. Riegl se préparait avant sa mort à le publier dans *Die Spät-römische Kunstindustrie in Œsterreich-Ungarn*, II Band ; G. Migeon, *Notes d'archéologie musulmane. Monuments inédits* (Gazette des Beaux-Arts, février 1906) (face et revers publiés) ; Subka, *Zeitschrift christliche Kunst*, 1911, n° 10 ; Van Berchem et Strzygowski, *Amida*, p. 119 et 348, fig. 51, 52, 53, 295, pl. XXI ; Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 128 ; Otto von Falke, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1909 ; Kuhnel, *Exposition de Munich*, pl. CLIX.

soit parvenu des peuples musulmans. Un seul peuple, à cette même date du XIIe siècle, était capable de faire des travaux d'émaillerie cloisonnée où il se jouait de toutes les difficultés : c'était le peuple chinois. Et nous voici, une fois de plus, ramenés à cette question des influences indubitables exercées à partir d'une certaine époque par la Chine sur les arts de l'Asie Centrale. Les Turcs en furent les agents de transmission, et nous savons quels rapports étroits entretenaient avec les empereurs de la Chine toutes ces dynasties turcomanes, les Seldjoukides, les Ortokides, les Zenguides, qui, parties des confins de l'Asie désertique, vinrent fonder de si brillantes royautés dans l'Asie Centrale et dans l'Asie Mineure. Ces influences, on les trouve dans l'architecture, dans l'enluminure des manuscrits, dans les cuivres. Et voici que le grand bassin du Ferdinandeum d'Innsbruck vient nous les révéler dans l'orfèvrerie en émail cloisonné [1].

On fit également en Espagne quelques très beaux travaux d'émaillerie moresque, en appliquant le procédé du cloisonné sur cuivre aux XIVe et XVe siècles à la décoration des ceintures et des harnachements. Le décor est généralement formé d'entrelacs dans les colorations blanches et vertes. La collection de M. Sigismond Bardac possédait une ceinture complète de ce genre ; il en existait quelques fragments dans la collection de M. Boy, et au Kunstgewerbe Museum de Cologne.

Mais là où l'art de l'émailleur espagnol réalise surtout des merveilles, c'est dans les émaux *translucides* dont il orna les gardes d'épées des souverains maures de Grenade au XVe siècle, et les bouts de courroies. La technique parfaite et le splendide éclat de ces émaux si purs contribua beaucoup à la richesse unique de ces armes merveilleuses que nous avons étudiées à leur place.

1. On doit rapprocher de ce bel émail le cloisonné sur cuivre de la collection Albert Figdor à Vienne (*Die historischen Denkmäler Ungarn*, 1896 — *Millenium Austellung in Buda Pesth*, pl. IX, à Vienne, 1903.

III

LA BIJOUTERIE

Les plus anciens bijoux musulmans que nous connaissons nous révèlent les deux procédés de l'ajourage et du repoussé ou estampé dans la feuille



Fig. 223. — Bassin en émaux cloisonnés. Art mésopotamien, deuxième quart du XIIe siècle (Musée Ferdinandeum d'Insbruck).

d'or ou d'argent, employés séparément ou simultanément ; on a retrouvé de magnifiques bracelets et bagues, d'aspect lourd, d'un superbe caractère dans le décor, dans les tombeaux d'époque fatimide de l'Égypte

(fig. 224) ; le filigrane n'en est pas toujours absent [1], et une belle parure en or (collier) est conservée dans la collection Carrand, au Bargello de Florence. La collection Harari du Caire possède une série de bagues d'or d'époque fatimide tout à fait remarquables.

On n'a conservé que fort peu de spécimens de la bijouterie musulmane, et la plupart des bijoux que nous connaissons doivent être d'époque assez basse, quel que soit le caractère archaïque de leur décoration.

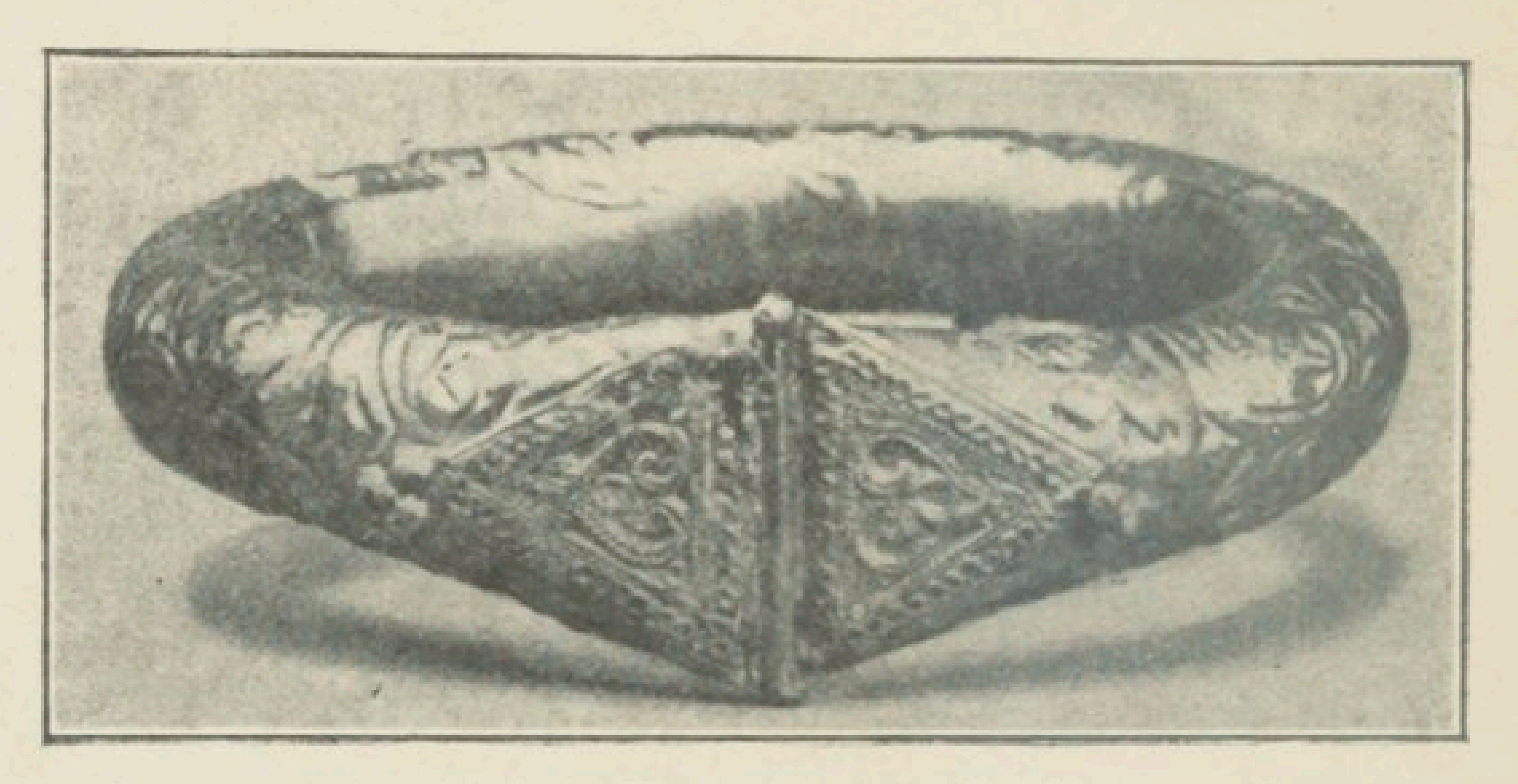


Fig. 224. — Bracelet en or estampé. Égypte, xe-xie siècles.

Les formules, en effet, se sont perpétuées sans que leur évolution soit souvent bien perceptible. Il est certain que les bijoux kabyles, par exemple, doivent avoir conservé assez purement le caractère artistique particulier à l'art du Maghreb aux époques anciennes ; il est toutefois fâcheux que ces régions pour les arts somptuaires aient été très pauvres en réalisations vraiment artistiques et originales ; le style de tous les bijoux que l'on rencontre encore chez les populations du Maghreb est extrêmement composite et diffère peu de ceux que l'on rencontre dans toute l'Asie antérieure en Syrie, en Arabie et dans toutes les provinces de la Turquie [2].

L'Espagne a conservé quelques types de bijoux des derniers temps de la domination mauresque. Assez intéressants sont un bracelet, des

1. E. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst* fig. 126, 127.
2. Cf. Eudel (Paul), *Orfèvrerie algérienne et tunisienne*, Alger, 1902.

fragments de collier et des boucles d'oreilles, possédés par le Musée archéologique de Madrid. Ils sont en or, couverts d'un ornement géométrique ou repoussé, et d'un filigrane. Ces bijoux, probablement du XIVe siècle, proviennent d'une fouille faite à Andujar. Une semblable décoration se retrouve sur un bracelet et des plaques ovales et rectangulaires en argent doré, exposés au Victoria Albert Museum sous les nos 1447 1455/70.

CHAPITRE IX

LES CUIVRES

I

ORIGINES DE CETTE INDUSTRIE
INFLUENCES IRANIENNES-SASSANIDES QU'ELLE A SUBIES AU DÉBUT DE L'HÉGIRE

Les monuments bien certains de l'industrie du cuivre *incrusté* chez les Musulmans ne nous permettent guère de remonter plus haut que le XIIe siècle, et plutôt à son déclin. Toutefois, on ne saurait douter, d'après la surprenante habileté du travail dès cette époque, que cette industrie d'art n'ait eu antérieurement une longue période de perfectionnement dans les régions de la Perse et de la Mésopotamie.

Et, dans ces régions, la défense coranique de représenter les formes vivantes avait perdu très vite son caractère absolu, auprès des Persans chiites, adhérents au schisme d'Ali, et auprès des Turcs, qui, dans les cours khalifales, prenant peu à peu l'autorité, se répandaient ensuite dans les provinces comme gouverneurs, y fondaient des dynasties au sein desquelles l'art musulman prit un magnifique essor dans l'est, aux Xe, XIe et XIIe siècles. Il est du plus haut intérêt de rapprocher les monnaies des dynasties Ortokides ou Zenguides, où apparaissent les premières figures humaines, des représentations qu'offriront ensuite en grand nombre les bassins, les écritoires et les chandeliers en cuivre incrusté.

Mais il conviendrait de serrer la question de plus près, en admettant, comme pour les autres arts, que cette industrie se rattache par des liens plus ou moins étroits aux arts du métal pratiqués par les peuples



Fig. 225. — Aiguière de forme sassanide (Collection F. Sarre).

qui avaient précédé les musulmans sur les terres désormais soumises à l'Islam. C'est dire que, comme pour la céramique, l'art des peuples iraniens plus anciens doit être attentivement interrogé. Il est sans doute

assez difficile d'établir la transition d'un art à un autre, mais il semble probable que les premiers cuivres d'esprit nettement musulmans ont dû être précédés de pièces à décor franchement *estampé* et *repoussé* (à la façon des orfèvreries d'argent des Sassanides), ou bien *gravés* avec ou sans adjonction de motifs ornementaux obtenus en relief par l'estampage.

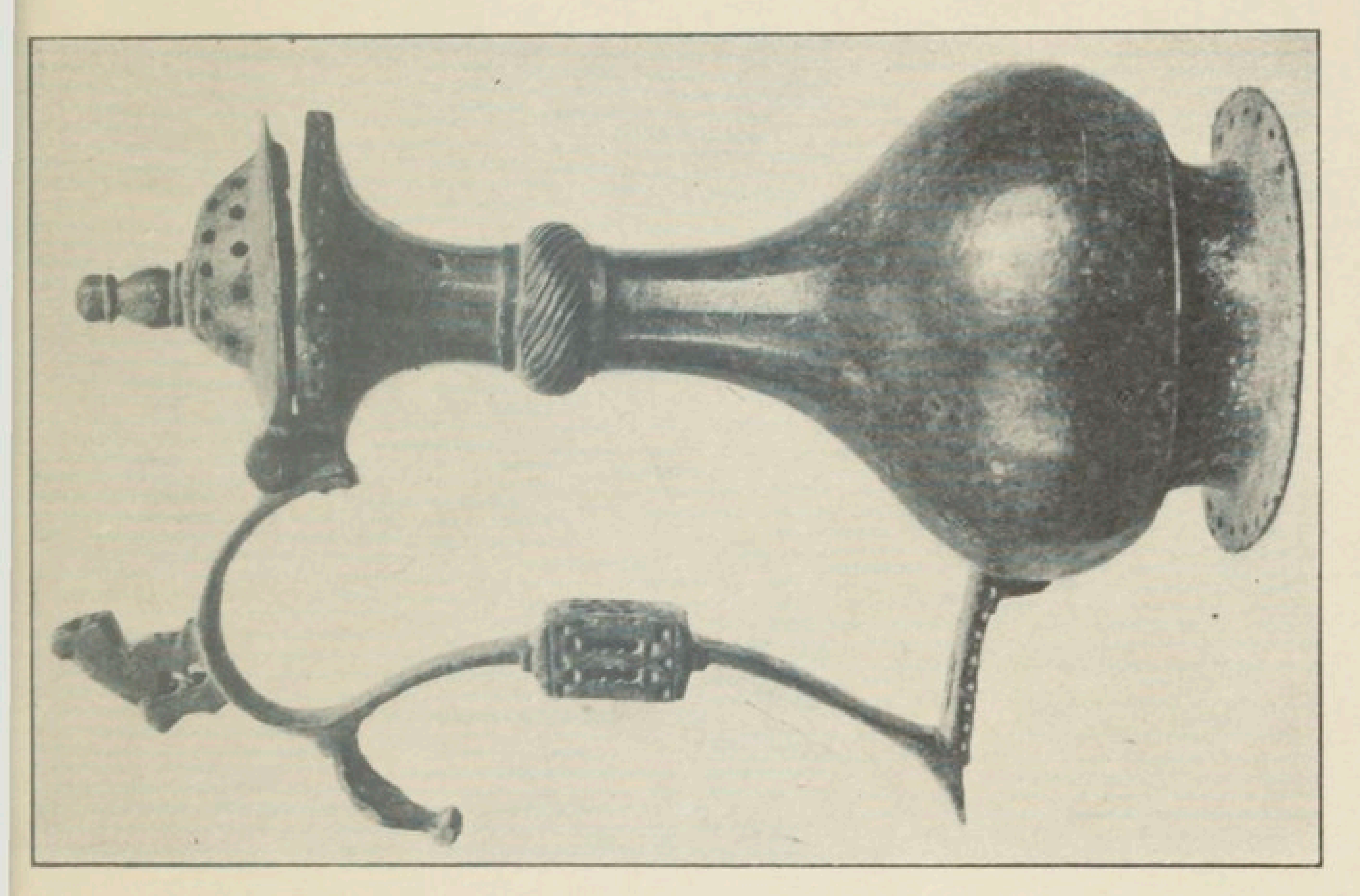
Nous connaissons un certain nombre de ces objets de cuivre, sans doute des premiers siècles qui suivirent la chute de l'Empire sassanide, où ne se trouve encore aucune trace des matières précieuses (or ou argent) dont on enrichira plus tard les objets de cuivre. Le décor y est le plus souvent simplement *gravé*.

C'est tout ce groupe d'objets, où presque jamais l'épigraphie n'apporte d'éléments de précision, dont il conviendrait d'établir le corpus, par l'étude des formes et des éléments du décor, étude aussi difficile que celle que tenta le regretté Pézard pour la céramique proto-islamique.

L'exposition qui eut lieu à Munich en 1910 eut le très grand avantage, par la quantité des monuments présentés, certains étant préislamiques, de permettre ainsi des rapprochements utiles, devant l'évolution évidente de l'art sassanide à l'art musulman. En suivant l'ordre du magnifique album de planches (II), ne négligeons pas les trois aiguières à anses des collections Sarre et Martin (pl. CXXVI), dont les formes sont celles des aiguières d'argent sassanides (fig. 225) ; de même que celles des collections Bobrinsky (pl. CXXVII) ou Polowtzoff (pl. CXXIX, CXXX), toutes pièces du ve ou du vi^e^ siècle. Elles annoncent plastiquement et décorativement la splendide aiguière de la collection Bobrinsky à Pétrograd du viiie ou du ixe siècle, avec son grand bec horizontal, gravée ou modelée d'oiseaux-paons tenant une grosse branche au bec, qui deviendront habituels dans les arts de l'Islam [1].

Puis voici une magnifique aiguière à long col ajouré dans sa partie supérieure, avec une belle anse en volute, la panse gravée d'arcatures avec arbustes ou feuillages ; sur l'épaule un oiseau en ronde-bosse sert de versoir. Cette pièce de la collection Polowtzoff à Pétrograd, sans doute de la Perse du viiie ou du ixe siècle, dérive directement d'un

1. Kuhnel, *Exposition de Munich*, II, pl. CXXVIII.



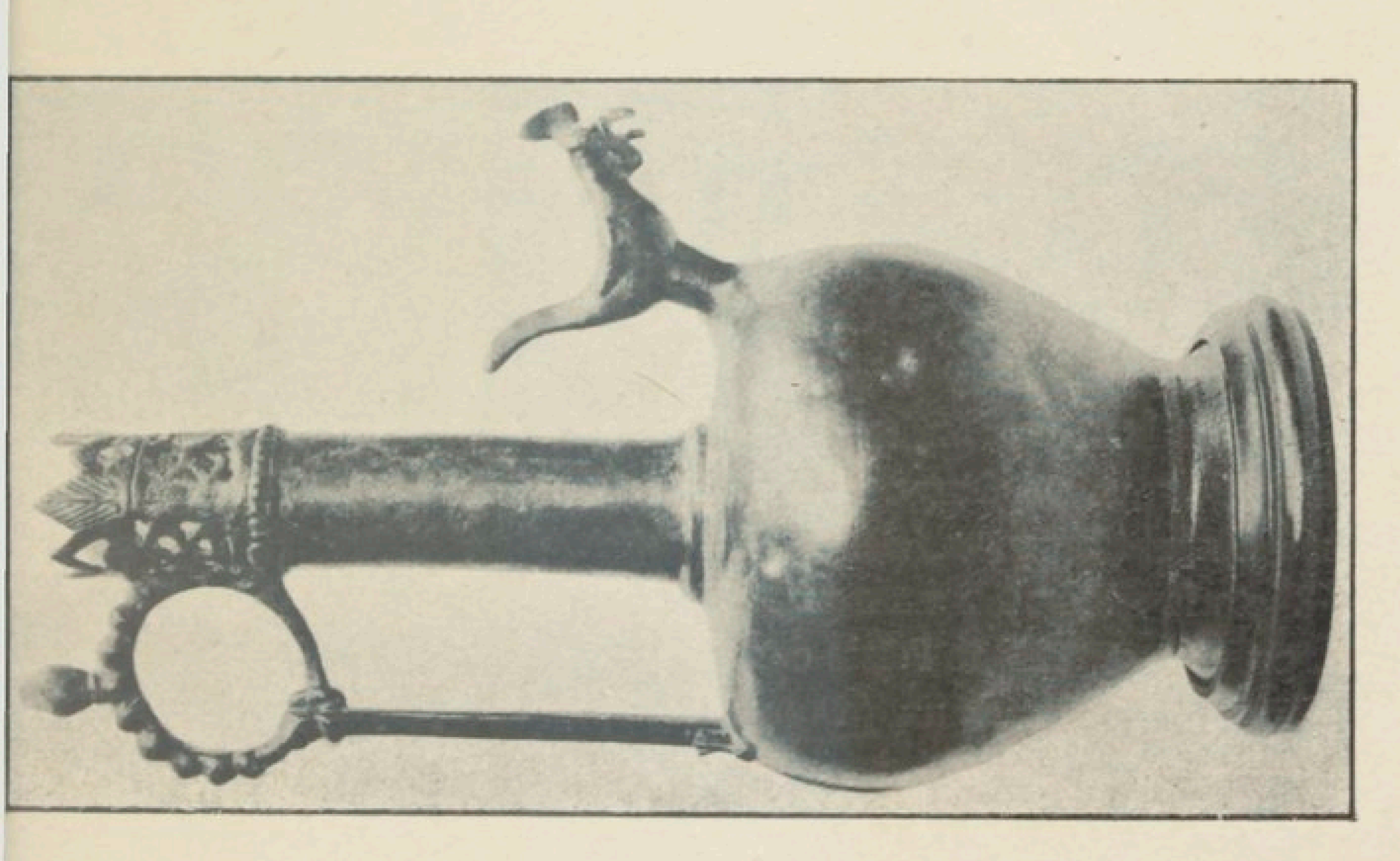


Fig. 226-227. — Aiguières d'époque proto-islamique.
Art de la Perse (Collection Harari).

type d'aiguière sassanide absolument analogue avec un coq au versoir (la confrontation ne permet pas un doute) qui se trouve au Musée égyptien du Caire (salle copte, au premier étage), provenant d'une tombe d'Abusir el-Malak (fouilles allemandes de 1903) [1]. M. Harari, au Caire, possède une aiguière musulmane avec ce même coq au versoir (fig. 226). Notons, dès maintenant, que cette manière de modeler un animal sur l'épaule de la pièce se retrouvera dans les pièces de cuivre de Mossoul au XIIe siècle, avec leurs couronnes de petits lions assis ou d'oiseaux. Le petit lion posé en ronde-bosse sur l'anse se retrouve même sur une autre aiguière de la collection Harari, de forme tout à fait archaïque persane (inspirée du Sassanide) (fig. 227).

II

LES CUIVRES GRAVÉS IRANIENS ANTÉRIEURS AU XIIIe SIÈCLE

Une autre série du plus vif intérêt est constituée par des cuivres gravés de motifs d'un très grand style largement traités, accompagnés parfois d'inscriptions coufiques dont le décor des lettres devrait, par ses éléments, pouvoir être rapproché des inscriptions monumentales des Xe et XIe siècles. M. S. Flury eut récemment l'occasion d'étudier, entre les mains de M. Martin, un bol de cuivre godronné, dont le bord avait une bande d'inscription coufique intérieure et extérieure, et dont le fond intérieur était gravé d'une scène de chasse, tout à fait sassanide, le cavalier chargeant une bête, les caractères de l'inscription étant nettement du XIe siècle.

Le Victoria Albert Museum présente quelques spécimens très importants, provenant tous de l'Asie centrale :

1° Un bassin très creux (n° 948/1899) en cuivre pur, légèrement

1. O. Rubensohn, *Zeitschrift für ægyptische Sprache*, XLI, 1904, p. 18 ; Kuhnel, *ibid.*, II, pl. CXXXI ; Sarre, *Die Kunst des alten Persien*, Berlin, 1922, pl. CXXXVI-CXXXVII ; Strzygowski, *Musée du Caire, Catalogue de l'art copte*.



Fig. 228-229. — Vases de cuivre gravés. Art persan ou mésopotamien, XIIe siècle (Musée du Louvre).

incrusté de cuivre rouge, où intérieurement est gravé un magnifique *sphinx* à tête de femme sur un fond de rinceaux, et extérieurement une frise d'inscription interrompue par des médaillons à entrelacs : il provient des ruines d'Aphrodisiah (Samarcande).

2° Un plateau creux également en pur cuivre (n° 558/1905), très rongé, porte au centre, en un grand médaillon, un *lion ailé* sur un fond de rinceaux. Une inscription circulaire en coufique dit : « Gloire éternelle ».

3° Une aiguière de cuivre, à alliage devenu vert, porte gravées des bandes étroites à motifs tressés et une frise à inscriptions ; des médaillons d'oiseaux se relient par une bande à rinceaux (trouvée à Khokand) (nos 758/1889).

4° Une coupe à pied en bronze vert porte une bande circulaire d'inscriptions, et sous le pied, au revers, des médaillons (trouvée au Turkestan) (n° 543/1911).

5° Un petit vase à pans coupés, de cuivre vert, est décoré de médaillons. Il porte une très curieuse petite *grille* sur le goulot droit.

6° Rattachons à cette série des cuivres gravés deux magnifiques mortiers de bronze, l'un à pans coupés, l'autre rond. Ce dernier, en bronze rouge, ne porte qu'une seule petite anse partant d'un bucrane en bronze rouge, et de gros boutons saillants au milieu d'un décor gravé de rinceaux, et de bandes d'inscriptions coufiques (trouvés à Rhagès) (n° 466/1876). — Le Friedrich Museum de Berlin a aussi une remarquable série de ces cuivres gravés du XIIe siècle persan (brûle-parfums ajouré et aiguière, sur lesquels apparaît ce détail ornemental de l'oiseau en ronde-bosse ; et la salle de physique, à Dresde, a un très curieux plateau gravé d'une carte du ciel avec constellations[1].

Cet art des cuivres simplement *gravés* a donc dû se poursuivre en Perse, où l'on en a retrouvé bon nombre au Khorassan et à Hamadan, toujours d'un très beau caractère. Une grande coupe sur pied en cuivre altéré (rouge et vert), qu'on dit avoir été trouvée à Foustat, porte une inscription (qui serait datée de 1341 ?) avec deux bandeaux étroits gravés de tresses et de larges médaillons allongés (Victoria Albert Museum,

1. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 106, 107, 108, 109.

n° 857/1901). Le Musée du Louvre possède deux vases de cuivre gravé du plus beau caractère (fig. 228 et 229) et la collection de M. A. Curtis

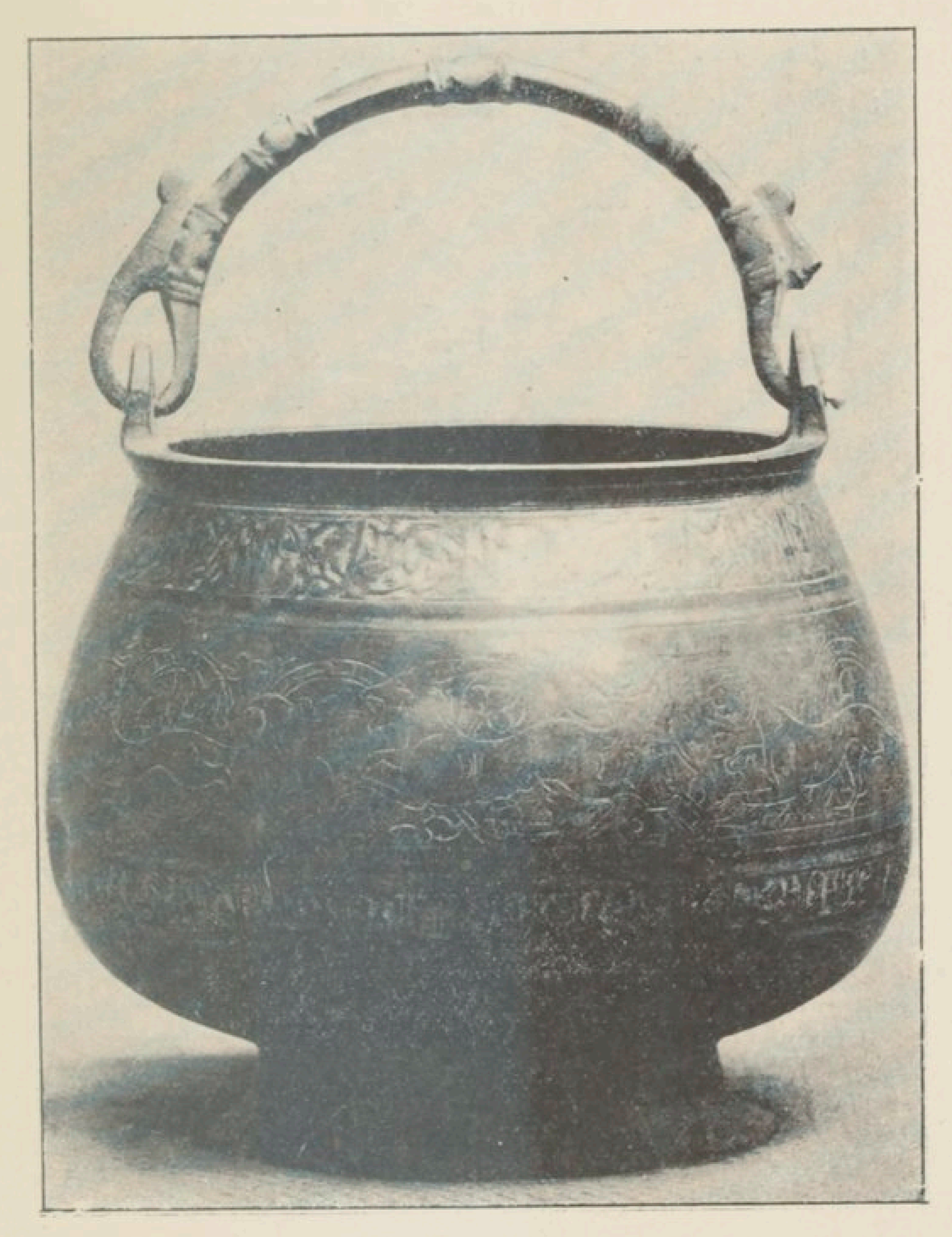


Fig. 230. — Chaudron en cuivre gravé. Art persan ou mésopotamien, XIIe siècle (Collection A. Curtis).

un seau à anse, gravé d'animaux dans le style le plus pur, et du dessin le plus sûr (fig. 230).

La collection de M. Harari, au Caire, renferme toute une série de ces vases, aiguières, brûle-parfums ou lampes à l'antique, à décor gravé

ou légèrement modelé tantôt d'un lambrequin, de tresses, de rosaces, tantôt de frises d'inscriptions coufiques, ou même de médaillons enfermant des oiseaux et têtes de femmes, qui marquent très certainement les étapes par où ces industries artistiques du cuivre ont passé dans toutes ces régions iraniennes du IXe au XIIe siècle, avant d'en arriver aux pratiques plus précieuses de l'incrustation en feuilles d'argent ou d'or, telles qu'elles seront courantes au XIIIe siècle.

III

LA TECHNIQUE DU TRAVAIL DU CUIVRE EN ORIENT L'INCRUSTATION DE MÉTAUX PRÉCIEUX

On pourrait peut-être expliquer l'extraordinaire diffusion dès cette époque des cuivres gravés en ces régions mésopotamiennes par le grand développement industriel d'exploitation minière, particulièrement à Argana Maden. Dans le bassin supérieur du Tigre occidental se trouve encore un centre minier très important, Maden Khapour ; la montagne voisine, le Magarat, fournit en abondance du minerai de cuivre que les ouvriers grecs, arméniens ou turcs, fondent en partie sur place, et dont la plus forte part est expédiée après extraction aux cités de la Turquie d'Asie, Diyarbekir, Erzéroum et Trébizonde. La production en a fort diminué, mais naguère tous les Orientaux, de Constantinople à Ispahan, s'approvisionnaient de cuivre et même d'ustensiles de cuivre battu à Khapour et à Argana. Diyarbekir, dans la vallée du Tigre supérieur, et Mossoul, sur le Tigre moyen, cités puissantes et riches, durent au Moyen Age utiliser largement les minerais de cuivre de Khapour. Il y a d'ailleurs un fait remarquable, c'est qu'au XIIe siècle les monnaies d'argent avaient tout à fait disparu de Mossoul et avaient été remplacées par des monnaies de cuivre repoussé, et déjà dans ces monnaies l'artiste commence à prendre ses sujets dans la vie qui l'entoure ; aux légendes du champ commencent à se substituer des figures, même des scènes composées. Le souverain est parfois représenté assis à l'orientale, coiffé du turban. Les monnaies portent aussi souvent des cavaliers.

Il semble bien, en rapprochant les monuments, que l'ornement gravé et en relief repoussé fut le premier mode de décoration des objets de cuivre, de même que sur les monnaies ; l'incrustation précieuse d'argent ou d'or n'y intervient qu'un peu plus tard, et d'abord timidement.

L'art mésopotamien, ou plus précisément d'après le nom de la principale ville, *l'art de Mossoul*, cité célèbre vantée par Ibn Saïd, se caractérise par la décoration prédominante de figures d'hommes et d'animaux. Des cavaliers, souvent nimbés, y pratiquent divers modes de chasses auxquelles les Persans étaient adonnés, avec la lance ou l'arc ; des cavaliers portant un léopard dressé en croupe, un faucon sur le poing, accompagnés par des lévriers, poursuivent l'ours, le lion ou l'antilope. Des princes couronnés ou nimbés, assis à l'orientale sur leurs trônes bas, flanqués de pages, tenant la coupe de vin en main, occupent des médaillons ; des danseurs, des musiciens les divertissent. Les figures du zodiaque enfermées dans de petits médaillons diversifient un peu les sujets. Il n'en est guère de plus beaux que les combats entre hommes, oiseaux et animaux. De longues frises de bêtes se poursuivant, lions, panthères, antilopes, lévriers, oiseaux et lièvres, au milieu de rinceaux à enroulements, divisent les diverses zones de décoration pendant que les espaces intermédiaires sont souvent occupés par des canards ou oiseaux d'eau volant. Les fonds sont enrichis de hardies et souples arabesques ou d'une sorte de crochet ou fer à T. Des inscriptions en étroites bandes courent en caractères naskhis ; quelquefois, mais moins souvent, les hampes des lettres finissent en têtes humaines, comme dans le jeu de jonchets.

Longpérier avait déjà constaté jadis combien ces sujets de chasse, dans leur esprit décoratif et leurs formes de dessin, rappellent les bas-reliefs assyriens, comme aussi la décoration des portes de Balawat, celle des bas-reliefs sassanides de Tak-i-Boustan ou les coupes d'orfèvrerie de la même civilisation [1].

La technique particulière à ces primitifs travaux du cuivre est celle de l'*incrustation d'argent* (l'or au début ne fut pas employé) et parfois,

1. Longpérier, *Monuments arabes*, t. I, p. 71, 254-390.

mais plus rarement, de cuivre rouge. Chaque trait du dessin, préalablement gravé, était couvert d'une feuille d'argent, et les espaces intermédiaires enduits d'une couche de composition bitumineuse noire, qui cachait le fond de cuivre et faisait d'autant mieux ressortir le vif éclat de l'argent. L'argent est posé à la surface même du cuivre, sans soudure ; l'apposition en est si délicate, si superficielle, que le temps et l'usage l'ont facilement fait disparaître, et qu'il est assez difficile d'observer exactement la méthode du travail. Elle consistait à entailler la feuille de cuivre selon les formes du décor et, dans la rainure ménagée par l'outil, à faire entrer en la forçant la feuille d'argent, en rabattant ensuite les bords de l'évidement sur la feuille d'argent incrustée, qu'ils grippaient. Ce procédé était appelé par les Arabes *kaft*, et Makrizi en parle assez fréquemment.

Quand il y avait à couvrir d'argent d'assez larges surfaces, comme nous le verrons dans les grandes inscriptions d'Égypte, les rainures étaient non seulement évidées, mais aussi pointillées ; la feuille d'argent posée à plat était alors martelée au marteau et adhérait à toutes les petites pointes que la molette avait ménagées à la surface du cuivre ; ce procédé n'est pas l'indice de la fabrication la plus curieuse.

Dans les pièces lourdes, à alliage de bronze, le travail est analogue à celui des émaux champlevés, les fonds étaient réservés, et le dessin formé par des creux, où l'argent était déposé, puis tassé et poli, jusqu'à ce que la surface présentât un aspect absolument uni [1].

Quand la feuille de cuivre avait été ainsi évidée à l'outil et que la feuille d'argent y avait été introduite et fixée, le travail de l'artiste n'était qu'à demi terminé. Il lui fallait reprendre la surface de chaque feuille d'argent ; les têtes et les vêtements des personnages, le pelage des animaux, le plumage des oiseaux devaient être finement gravés, avec un soin qu'ignorent les artisans modernes et une minutie exempte de toute négligence. Mahmoud le Kurde, pur artisan oriental, qui vint travailler à Venise, poussait si loin ses scrupules qu'il traçait son premier pointillé sur un fond de rinceaux et d'enroulements, bien qu'il sût que

1. Ces techniques avaient été déjà vaguement indiquées par Lavoix [*Les Azziministes* (Gazette des Beaux-Arts, XII, 64-74)] et par le comte de Rochechouart (*Voyage en Perse*, 1867, p. 236).

la feuille d'argent allait masquer ce premier travail. Si les accidents n'avaient pas fait disparaître certaines de ces feuilles d'argent, on n'aurait jamais soupçonné pareille conscience. Tous ces détails techniques s'appliquent aussi bien aux travaux de cuivre incrusté syro-égyptiens qu'à ceux de la primitive École mésopotamienne.

La renommée des premiers artisans de Mossoul dut être immense, car de nombreux objets de cuivre incrusté, portant des inscriptions, nous apprennent les noms d'ouvriers de Mossoul attirés en Égypte et en Syrie par les Sultans Mamlouks, et y poursuivant un art qui ne se dégagea jamais de ces premières influences. Sans doute le décor s'y modifia légèrement ; les sultans Mamlouks d'Égypte, et leurs suites, ayant préféré aux sujets abondant en personnages et en animaux, les grandes inscriptions rayonnantes sur les plateaux, qui rappelaient leurs titres ; les cuivres syriens d'Alep ou de Damas, tout en conservant les personnages et les bêtes, attestent le goût pour les oiseaux affrontés, les groupes de canards présentés circulairement les têtes se touchant, la rosette de feuilles et de fleurs (que M. Stanley Lane Poole considère comme essentiellement caractéristique de la Syrie), et l'emploi de l'*or* dans les incrustations, décor favori des Damasquins.

IV

CLASSEMENT DES OBJETS DE CUIVRE
GROUPE ORIENTAL. FIN DU XIIe ET PREMIÈRE MOITIÉ DU XIIIe SIÈCLE DE LA PERSE (KHORASSAN) ET DE LA MÉSOPOTAMIE (MOSSOUL)
GROUPE OCCIDENTAL SYRO-ÉGYPTIEN JUSQUE VERS 1250

Comme l'a très bien dit Max Van Berchem [1] : « Ce n'est qu'en classant un très grand nombre de monuments à inscriptions bien lues qu'on pourra, par un examen comparatif, chercher à en tirer une synthèse provisoire, point de départ d'une nouvelle analyse. »

Voilà la façon dont la question des cuivres orientaux se pose, en ses termes les plus simples ; mais, à l'aborder d'un peu plus près, elle apparaît bien plus complexe.

1. *Notes d'archéologie orientale* (Journal asiatique, III, p. 7).

Ce classement provisoire par inscriptions déchiffrées, qu'a partiellement tenté M. Max Van Berchem, lui a permis de rattacher les cuivres les plus anciens, ceux de la fin du XIIe et du XIIIe siècle, à deux groupes principaux :

1° Un groupe oriental *persan* (provinces orientales et septentrionales) et *mésopotamien-arménien* de la région du Haut-Tigre, de Mossoul et Diyarbekir du XIIe et du XIIIe siècle ;

2° Un groupe occidental, peut-être déjà *syro-égyptien*, auquel on devrait rattacher tous les beaux cuivres ayyoubides de la première moitié du XIIIe siècle.

Une attentive étude comparative permettra seule de voir les différences qui peuvent distinguer ces deux groupes, et auquel des deux il conviendra de rattacher tant de beaux monuments anonymes.

Ces deux groupes de monuments occupent donc la fin du XIIe siècle et la première moitié du XIIIe. On peut constater un arrêt brusque de toute production de cuivres gravés à la date approximative de 1250. Cette date coïncide avec l'invasion des Mongols et la chute du khalifat en 1258, qui entravèrent en Asie toute production artistique et déterminèrent l'exode des artisans de Bagdad au Caire. C'est sur ces ruines que s'édifient de nouvelles dynasties, et que Baïbars fonde le régime des Mamlouks en Égypte ; il construisit beaucoup, laissa un grand nombre d'inscriptions monumentales ; mais les arts industriels semblent, sous son règne, être demeurés bien négligés. On ne peut expliquer que de cette façon la médiocrité de bien des objets de cette époque de 1250 à 1270.

L'éclipse fut heureusement de courte durée, et la floraison nouvelle fut merveilleuse sous les règnes de Kalaoun et ses successeurs. L'art des cuivres incrustés se releva comme les autres et produisit cette belle école syro-égyptienne des XIVe et XVe siècles, qu'on peut dénommer des *Mamlouks* et qui nous a laissé des monuments si nombreux qu'il serait difficile de les énumérer tous. La seule lecture attentive des inscriptions nous montrera là encore combien l'art et l'influence des artistes mésopotamiens, surtout mossouliens, furent prépondérants en Égypte et en Syrie. Puis une floraison de cette industrie est probable aussi aux cours des souverains ottomans de Brousse au XIVe siècle.

Cette Renaissance mésopotamienne, rayonnante à l'ouest, semble avoir fait surgir à l'est une nouvelle école persane, s'affirmant par un style assez nouveau dans les personnages ; les figures enfermées dans les médaillons, procédé décoratif abandonné à l'Ouest, se sont allongées et amincies. Le costume est autre : on ne retrouve plus guère le costume arabe, ni la *robe* serrée à la taille par une ceinture, ni le *turban* enserrant la tête ; ce sont des robes lâches et demi-flottantes, et fréquemment de longs rubans noués autour des têtes et retombant de côté. Ce sont, en outre, des inscriptions protocolaires persanes anonymes, mais parfois déformées.

De ces deux écoles syro-égyptienne et persane, prolongées jusqu'à nos jours, se détachèrent, vers le XVIe siècle, à l'ouest l'école vénitienne et à l'est l'école hindoue.

V

GROUPE ORIENTAL (FIN DU XIIe ET PREMIÈRE MOITIÉ DU XIIIe SIÈCLE) PERSE (KHORASSAN) ET MÉSOPOTAMIE (MOSSOUL)

La pièce la plus curieuse est vraisemblablement le petit *cadran de poche* du Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale au nom de l'Atabek Nour ed-Din Mahmoud ibn Zengi, signé Abou'l-Faradj-Isa et daté 554 (1159). Une *écritoire* de la collection orientale de M. Siouffi aurait porté la signature d'Oumar, fils d'Abou'l-Ala, fils d'Ahmad, d'Ispahan en 569 (1174), d'après une note manuscrite de feu M. Siouffi. Malheureusement les cuivres de cette collection furent dispersés à Paris, avant que M. Max Van Berchem n'ait pu relever et contrôler cette inscription si précieuse [1].

Le cuivre le plus important, et déjà d'une grande richesse et d'une grande beauté avec ses hautes frises d'inscriptions en argent dont les hampes finissent en têtes humaines et ses magnifiques bandes de scènes animées de personnages et d'animaux est le seau à anse de la collection Bobrinsky à Pétrograd, exposé en 1910 à Munich, au nom d'un

1. Max Van Berchem, *Notes d'archéologie orientale*, III, p. 21 et 27.



Fig. 231. — Chaudron incrusté, daté de Zendjan, Perse, 559 (1163) (Collection Bobrinsky, Musée de l'Ermitage).

personnage de Zendjan, capitale des Zenguides, à l'ouest de Kazwin ; il y fut fait en 559 (1163) par un artiste d'Hérat [1] (fig. 231).



Fig. 232. — Aiguière en cuivre gravé, datée de Nakhtchivan, Perse, 586 (1190) (Musée du Louvre).

Bien modeste est, à côté, la petite aiguière léguée par M. Piet-Latau-

1. N. J. Wedelowski, *Ein Hersterbronze Kessel* (559/1163), Pétrograd, 1910 (en russe) ; Kuhnel, *Exposition de Munich*, II, pl. CXLIII ; *Lecture et commentaire de Max Van Berchem.*

drie au Louvre (fig. 232), qui est un document certain d'un vif intérêt [1]). Car elle porte sur la panse deux bandes d'inscriptions, donnant le nom du propriétaire Outhman, fils de Soulaïman, de Nakhitchivan (Perse), et la date du mois de Chaban 586 (septembre 1190). Cette petite aiguière au bec en forme de lampe antique gravé d'un lion ailé à tête féminine, légèrement incrusté en argent, portant sur l'anse un lion couché faisant saillie, est un document de la plus grande importance, avec sa date certaine. Il peut être intéressant de rappeler que les deux plus anciens édifices de Nakhitchivan sont datés de 557 (1162) et 582 (1186). — Une petite aiguière de la collection Peytel, identique de forme, avec le même bec, porte de petits médaillons gravés et incrustés, et deux frises d'inscriptions au nom d'Ali d'Isfaraïn, donc aussi de la Perse occidentale au XIIe siècle [2].

Une demi-sphère côtelée, incrustée de cuivre rouge, avec des médaillons décorés de canards, et au milieu une sorte de médaille soudée représentant un sphinx dans des rinceaux, porte une inscription circulaire coufique : « Fait par Abd er-Razzak de Nichapour [3] ». — Une astrolabe du Musée de Nuremberg, faite à une époque peut-être moins ancienne pour un sultan ayyoubide de Hama en Syrie, porte aussi la signature d'un artiste de Nichapour (Perse) [4].

Une sphère céleste sur axe mobile et pied, au Musée du Louvre, est gravée d'animaux (Zodiaque) et de constellations en points d'argent incrustés, avec leurs noms gravés en coufique dit astronomique, d'après le livre des constellations d'Abou-l-Houseïn es Soûfi ; elle porte l'inscription : « Fait en 684 (1285) et gravé par Mouhammad, fils de Mahmoud, fils d'Ali, de Tabaristan » (Perse) [5].

Enfin une petite coupe (Collection J. Peytel) indique par son inscription qu'elle fut faite pour Amiranchah, que ses titres protocolaires

1. Casanova, *L'Exposition des peintres orientalistes*, p. 26-27, 1895, Lahure ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1899 et mai 1903 ; *Musée du Louvre : Orient musulman*, nº 67, pl. XXII ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 28.
2. Kuhnel, *Exposition de Munich*, pl. CLI.
3. *Catalogue de l'Exposition des arts musulmans*, 1903, nº 172.
4. Van Berchem, *Notes*, III, p. 19.
5. *Ibid.*, p. 29 ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, nº 68.

révèlent comme un personnage important du Khorassan. Très analogue de forme et de style à une grande coupe de la collection Sarre, au nom et titre de Malik Mouazzam Mahmoud, fils de Sandjar Chah, atabek



Fig. 233. — Chandelier Perse, fin du XIIe siècle (Musée du Louvre).

zenguide de Mésopotamie (1208-12**) ; les deux pièces peuvent être attribuées au début du XIIIe siècle.

Bien qu'aucune des pièces qui vont suivre ne porte une seule inscrip-

tion à signification précise, c'est bien aux ateliers du nord de la Perse ou de la Haute-Mésopotamie, au début du XIIIe siècle, qu'il convient d'attribuer une assez nombreuse série de chandeliers et d'aiguières très singuliers, décorés en ronde-bosse ou en bas-relief repoussé, de couronnes ou de frises d'animaux, lions ou oiseaux, de rinceaux curieux et quelquefois d'inscriptions dont les hampes de caractères s'épanouissent en têtes humaines.

L'élément caractéristique, l'*ornement en relief*, se trouve à l'état isolé, un petit lion couché en relief sur l'anse de la curieuse aiguière de M. Piet-Lataudrie (fig. 232).

Cette intervention d'un élément décoratif en forme d'animal, modelé en ronde-bosse sur l'épaule des aiguières, nous l'avions notée sur la superbe aiguière Polowtzoff, au début de cette étude; elle était héritée des bronzes sassanides.

Nous allons le retrouver maintenant en rangées d'animaux sur des pièces de transition, où le décor des panses ou des cols reste plutôt encore simplement gravé comme dans les trois belles aiguières des collections F. Sarre au Musée Friedrich de Berlin, et Polowtzoff, avec leurs couronnes de petits lions ou d'oiseaux en ronde-bosse originaires de la Perse du Nord-Ouest ou de l'Arménie au XIIe siècle [1].

Puis la formule va s'épanouir sur le grand chandelier célèbre légué par Piet-Lataudrie au Louvre (fig. 233), qui offre une décoration en relief bien plus fournie [2]. Sur la base court une large frise d'ornements floraux entre deux frises de lions assis en relief très accusé, sur un champ gravé de figures de lièvres et d'oiseaux. L'épaule porte une couronne d'oiseaux exécutés en ronde-bosse. Une inscription en petits caractères coufiques au-dessus de la frise inférieure des lions présente de très minces incrustations d'argent, de simples filets qui n'occupent pas la largeur de la lettre. M. le professeur Hartmann a cru y lire une inscription en arménien, opinion qui a été reprise par M. Sarre [3]. Mais

1. Kuhnel, *Exposition de Munich*, pl. CXLI, CXLII, CXLIII.
2. G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1899, et *Exposition des arts musulmans*, 1903, pl. X; *Musée du Louvre : Orient musulman*, n° 69, pl. XXIV.
3. *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen*, 1904, I.

cette inscription arménienne paraît avoir été ajoutée après grattage de la primitive, au XVIIe siècle par un possesseur arménien, qui dit avoir fait cadeau du chandelier à son église.

Deux superbes aiguières de l'ancienne collection du duc de Blacas



Fig. 234-235. — Aiguières à décor gravé et modelé. Art persan du début du XIIIe siècle (Musée Stieglitz, à Pétrograd, et British Museum).

au British Museum présentent également cette couronne d'oiseaux en ronde-bosse sur l'épaule, et les lions assis en relief repoussé sur le col [1].

1. Abbé Lanci, *Trattato delle simboliche rappresentanze arabiche.*

Il en est de même des quatre surprenantes aiguières (fig. 234, 235) du legs Delort de Gléon au Louvre, du Musée de l'École d'art décoratif du baron Stiéglitz, et de la collection Polowtzoff à Pétrograd et de M. Sarre à Berlin. Il faut remarquer que la première (Musée du Louvre), avec sa rangée de canards en ronde-bosse à l'épaulement et au col, indique une survivance tardive de ce procédé, par son inscription du col : « Le pèlerin Mouhammad, fils d'el-Amouli, fit en l'an 709 (1309) [1] ».

Parfois le lion assis en relief sur le col de l'aiguière est seul resté de la décoration en relief repoussé, comme dans une magnifique aiguière à pans coupés très fournie d'argent du Musée du Louvre, dans d'autres aiguières du Victoria Albert Museum, du Musée des Arts décoratifs de Paris et des collections de MM. Homberg, Gillot et Sarre, et sur le sommet d'une lampe à quatre becs, surmontée d'un oiseau en ronde-bosse (Musée de Lyon, n° 345 du *Catalogue*, reproduction).

Dans toutes ces pièces, l'effet cherché par le relief a subi l'influence du fort monnayage de l'époque, des effigies de monnaies de cuivre de Mossoul. Ce décor en relief semble y avoir été en grande, peut-être même en unique faveur au début. Puis l'emploi d'une matière plus précieuse, comme l'argent, séduisit sans doute les artistes ; il apparaît d'abord timidement, comme sur la petite aiguière et le chandelier de M. Piet-Lataudrie ; puis bientôt il envahira la pièce entière et couvrira les lettres de l'inscription, donnant à l'objet un aspect de grande richesse. L'effet cherché ne sera plus dans le relief, mais dans la *gravure* et dans l'*incrustation*.

Cette seconde manière a trouvé sa plus complète expression dans une pièce depuis longtemps célèbre, qui est, avec la petite aiguière Piet-Lataudrie, le pivot de l'étude des premiers cuivres incrustés arabes. C'est la petite aiguière de l'ancienne collection du duc de Blacas (fig. 236), passée au British Museum, décrite au milieu d'un verbiage extraordinaire par Reinaud, citée de nouveau par Stanley Lane Poole, et que j'ai

1. E. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 112 ; Lavoix, *Exposition du Trocadéro* (Gazette des Beaux-Arts, novembre 1878) ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, n° 72, pl. XXIV.

publiée pour la première fois [1]. C'est une aiguière de forme un peu basse, dont la panse à pans coupés est faite de zones décorées d'inscriptions

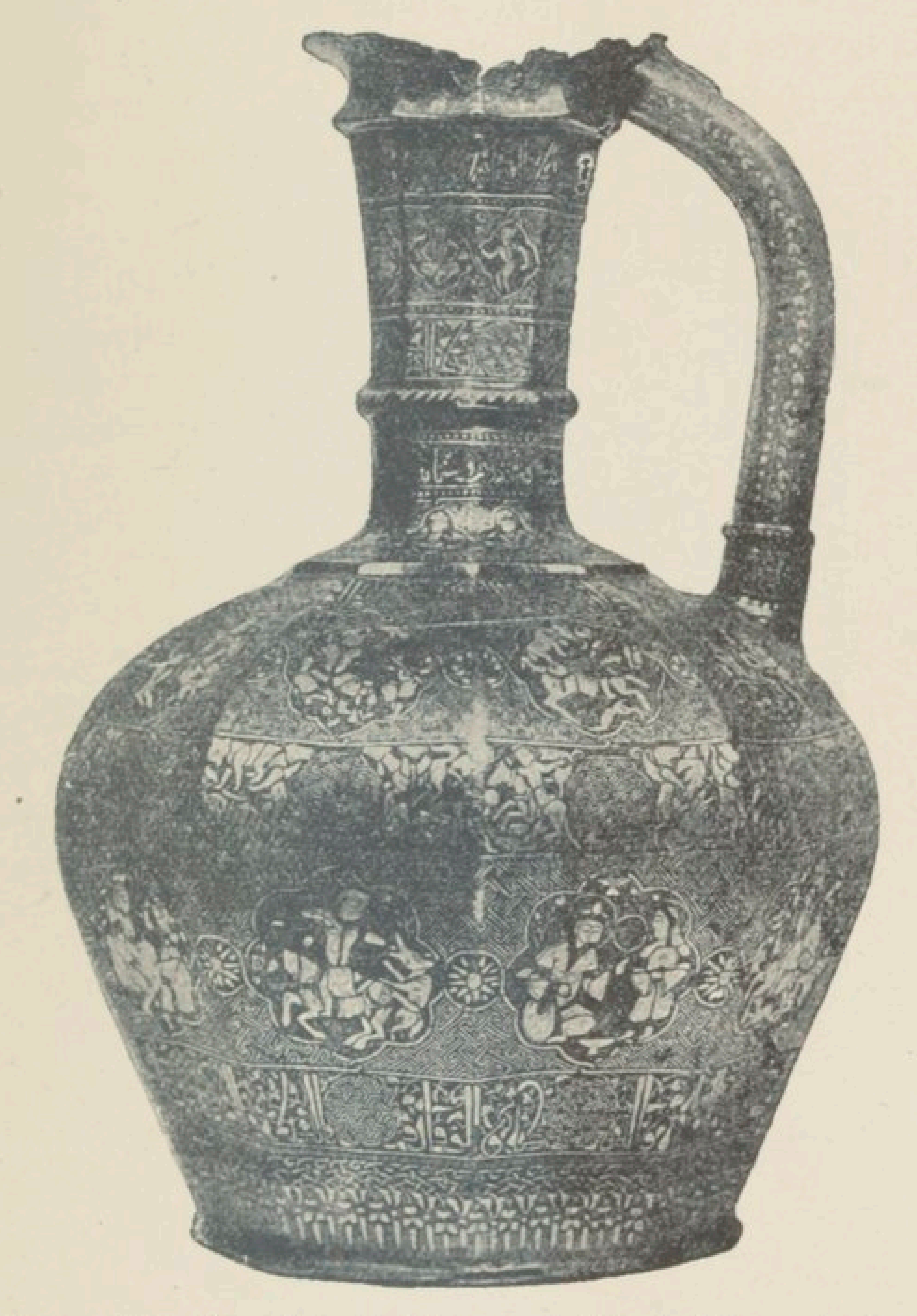


Fig. 236. — Aiguière, dite de Blacas, datée de Mossoul, 629 (1232) (British Museum).

et de personnages. L'invention dans toutes ces scènes de plaisir, de

1. Reinaud, *Monuments musulmans du Cabinet du duc de Blacas*, II, p. 423 ; Lanci, *Trattato II*, 131 ; Longpérier, *Monuments arabes* ; Lavoix, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII ; Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 170 ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1899 ; Max Van Berchem, *Notes*, III.

festin, de musique, de chasse est surprenante, et l'habileté technique, la finesse et la précision d'outil de l'artiste qui couvrit d'incrustations d'argent cet objet admirable n'ont jamais été dépassées. Il est inutile de décrire après Reinaud toute la série de ces médaillons dans lesquels revivent d'une façon si curieuse les mœurs de l'Islam



Fig. 237. — Boîte au nom de l'Atabek Loulou, Mossoul, vers 1250 (British Museum).

au XIIIe siècle. L'inscription qui se trouve à la partie supérieure du col, déchiffrée une première fois par Reinaud, relue par Max Van Berchem dit : « Gravure de Choudja, fils de Mana de Mossoul, dans le mois béni de Dieu, le mois de Radjab de l'année 629 à Mossoul », avril et mai 1232. Un nom d'artiste, une origine, une date, un lieu de fabrication, ensemble d'indications inestimables, trouvées toutes réunies sur un même monument scientifiquement étudié, et pouvant nous servir pour l'histoire de cette industrie artistique. C'est le seul cuivre que nous connaissions qu'une inscription assure avoir été fabriqué à *Mossoul même.*

Les cuivres du type de la petite aiguière Blacas vont apparaître de plus en plus nombreux vers le milieu du XIIIe siècle ; la pièce se



Fig. 238. — Plateau au nom de l'Atabek Loulou-Mossoul, vers 1250 (Bibliothèque de Munich).

couvre d'une parure très riche d'argent ; les scènes de la vie y sont pressées ; les figures y ont un caractère particulier trapu et vigoureux, les fonds apparaissent couverts de la décoration de fers à T.

Voici d'abord les monuments datés : *une table astronomique* de calcul du temps, au British Museum, incrustée d'or et d'argent, œuvre de Mouhammad, fils de Khoutloukh de Mossoul, en l'an 639 (1241) [1].

Une *boîte* cylindrique à couvercle de l'ancienne collection Henderson au British Museum (nº 874) (fig. 237), aux noms et titres de Malik Rahim Loulou, atabek zenguide de Mossoul (1233-1259), décorée sur le couvercle d'un banc de poissons, et sur le pourtour de figures assises, nimbées, tenant des coupes, alternant avec des arabesques sur un fond de fers à T [2].

Aux noms et titres de ce même sultan Loulou de Mossoul et de la princesse Khawanra, inscrits sur l'étroit rebord, avec le nom de Mouhammad ibn Absoun, est un superbe *plateau* conservé à la Bibliothèque de Munich (fig. 238), un des plus beaux qui soient connus. Un médaillon central est décoré de griffons ailés, et partant du centre deux zones circulaires de sujets divers, en médaillons, cavaliers en chasse, planètes, personnages assis buvant, d'autres luttant, séparés l'un de l'autre par une admirable zone d'entrelacs [3]. — A son nom également est un grand plateau, avec en son médaillon central trois sphinx sur fond de rinceaux incrustés en argent (Victoria Albert Museum, nº 905) (1907).

Enfin, un *miroir* de l'ancienne collection du duc de Blacas portait les noms et titres de Malik Moizz Ourtouk chah, prince ortokide de la branche de Hisn Kaïfa (milieu du XIIIe siècle) [4].

1. Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 30.
2. Lanci, *Trattato II*, 169 ; Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 172 ; Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1899 ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 30.
3. Signalé par Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 30, et publié par lui dans *Orientalische Studien*, II, 1906 ; F. Sarre et Van Berchem, *Das Metallbecken des Atabeks Lulu v. Mossul* (Munchner Jahrb. d. bild. Kunst, 1907, 1) ; *ibid.*, Jahrb. d. Kgl. preuss. Kunst, XXV Bd.).
4. Reinaud, II, p. 405 ; Lanci, *Trattato*, I, p. 83 ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 30 ; *Exposition de Munich*, 1910.

VI

GROUPE OCCIDENTAL SYRO-ÉGYPTIEN
ÉPOQUE DES AYYOUBIDES (PREMIÈRE MOITIÉ DU XIIIe SIÈCLE)

Une série d'objets va nous donner les noms de plusieurs sultans successifs d'Égypte et de Damas, démontrant ainsi l'intérêt historique qui peut s'attacher à l'étude des cuivres musulmans.

Un plateau signalé par Lavoix, et dont la trace est perdue, donnait les noms de Malik Kamil Mouhammad, sultan d'Égypte et de Damas (1218-1238) [1].

Le Musée du Louvre, grâce au don généreux de M. Doistau, possède un bassin aux noms et titres de Malik Adil Abou Bakr II, sultan ayyoubide d'Égypte et de Damas (1238-1240), signé du graveur Ahmad, fils d'Oumar, surnommé Dakki ou Dikki ; au revers est gravé : « Fait pour le cellier de Malik Adil ». L'intérieur est un peu usé, mais le pourtour extérieur est finement décoré de deux rangées de médaillons renfermant des chasseurs, des oiseaux de proie attaquant des antilopes, et des bêtes affrontées, sur un fond de fers à T [2].

Une splendide petite *boîte* de forme cylindrique du Victoria Albert Museum (8508/1863), décorée en médaillons de six figures nimbées, un cavalier avec un faucon, un homme transperçant une bête (sujet répété), porte sur le couvercle quadrillé un personnage assis et, sur le pourtour du couvercle, une inscription au nom de ce même sultan ayyoubideMalik Adil Abou Bakr II, petit-neveu de Saladin [3].

Un grand *bassin*, appartenant au duc d'Arenberg à Bruxelles, avec un magnifique décor intérieur d'inscriptions, de rinceaux, d'entrelacs, de personnages debout sous des arcatures et nimbés, porte les noms et titres de Malik Salih Nadjm ed-Din Ayyoub, sultan d'Égypte et de Damas

1. Lavoix, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e sér., XVIII, p. 785.
2. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, 1903, pl. XIII ; *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, n° 91, pl. XXIX ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 31.
3. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 208, reprod. fig. 80 ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 31.

(1240-1249). A l'extérieur, le caractère *chrétien* de cet important cuivre musulman s'accuse par des représentations en médaillons, telles que la Cène, l'Annonciation, la Vierge et l'Enfant, la Résurrection de Lazare, l'Entrée de Jésus à Jérusalem, tous sujets tirés de l'Évangile [1].

Nous avons donc là un exemple remarquable, et qui n'est pas unique, de cuivre fabriqué pour un prince musulman, dont le décor s'inspire de l'iconographie chrétienne. Comme l'a très justement remarqué Max Van Berchem : « Si ce fait curieux ne prouve pas que tous ces cuivres soient l'ouvrage d'artistes chrétiens, il trahit du moins l'éclectisme de ces princes, en matière d'art. On peut rappeler à ce propos les rapports étroits, souvent amicaux, qui existaient entre les princes musulmans et les princes chrétiens de Syrie, et les tendances chrétiennes très marquées de plusieurs princes ayyoubides [2]. »

La présence de sujets chrétiens dans les cuivres orientaux se rencontre encore sur un magnifique chandelier qui est passé de la collection Goupil (n° 80 du *Catalogue de vente*) au Musée des Arts décoratifs de Paris (fig. 239). Deux zones de personnages le décorent, parmi lesquels des Orants, les deux mains jointes, ou bien écartées et levées, et sur la base du chandelier quatre rosaces gravées et incrustées d'argent portent des sujets nettement chrétiens : la Nativité, le Baptême dans le Jourdain, la Circoncision, la Cène, sur un fond d'entrelacs [3]. L'inscription porte : « Œuvre de Dawoud, fils de Salama de Mossoul, en l'année 646 (1248) ». Signature du même artiste que nous retrouverons dans un bassin du Musée des Arts décoratifs, provenant aussi de la collection Goupil avec la date de 650 (1252). Au revers est gravé : « Fait pour l'émir Badr ed Din-Baïsari, trésorier de Djamal ed Din-Mouhammad », personnage qu'on retrouve dans les chroniques égyptiennes vers 650, dans lesquelles il est cité comme très généreux et grand amateur de choses d'art [4].

1. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, 1903, pl. XI et XII ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 31 ; Kuhnel, *Exposition de Munich*, pl. CXLVII ; *Lecture et commentaire de Van Berchem*.
2. *Journal asiatique*, 9e série, XIX, p. 439.
3. Lavoix, *Gazette des Beaux-Arts*, octobre 1885 ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1899 ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 25.
4. Signalé par Lavoix, *Gazette des Beaux-Arts*, XXXII, p. 298 ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 23 ; Kuhnel, *Exposition de Munich*, pl. CXLVI.

Des sujets chrétiens se rencontrent encore sur une très curieuse petite *boîte* cylindrique à couvercle du Victoria Albert Museum (n° 320-1866) décorée d'une frise de personnages se suivant, portant des croix et nimbés ; — sur une belle aiguière de la collection de M. Octave Homberg [1], — et sur un grand plateau de la collection de M. Piet-Lataudrie, sur

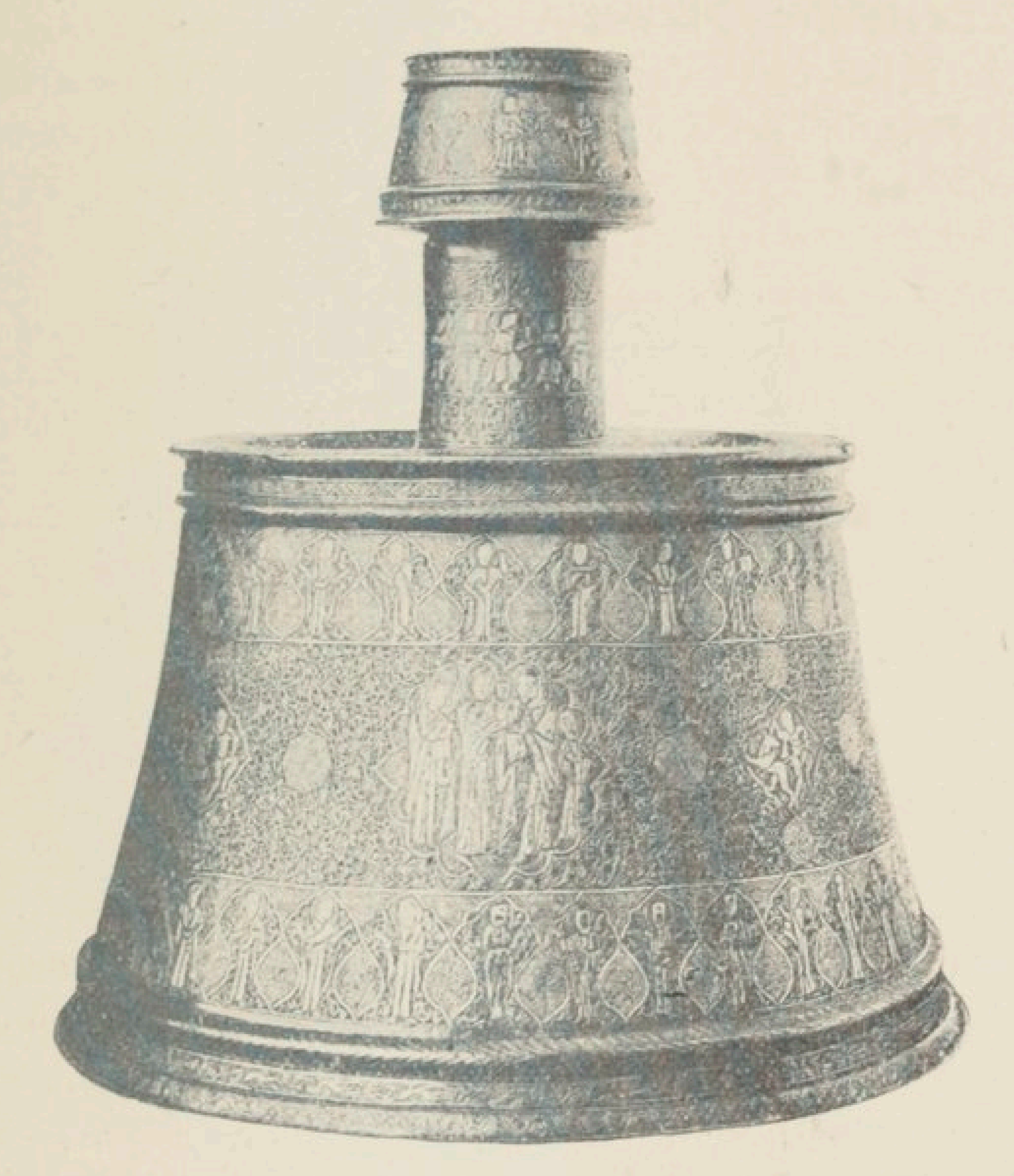


Fig. 239. — Chandelier à sujets chrétiens. Art syro-égyptien, daté 646 (1248) (Musée des Arts décoratifs de Paris).

lequel des personnages assis et nimbés tenant des calices sont adorés par d'autres personnages nimbés également, se tenant non plus debout, mais agenouillés, ce qui est une pose de respect ou d'adoration chez les chrétiens. De plus un des compartiments trilobés renferme un person-

1. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, 1903, pl. XV.

nage vêtu d'un grand manteau, coiffé d'un capuchon, comme un moine, et tenant une croix de la main droite; — et sur une charmante boîte cylindrique de la collection Stroganoff au Musée de l'Ermitage avec figures nimbées sous arcatures, et adoration de l'Enfant-Jésus sur le au couvercle [1].

Une belle aiguière de la collection Raymond Kœchlin (fig. 240), provenant du palais Massimo à Rome, mais après avoir appartenu à une dame Olympia de la villa Doria Pamphili, porte une décoration un peu plus complexe. De forme un peu basse, elle offre trois rangées de sujets. La première est une frise de personnages portant des faucons et des cavaliers suivis de lévriers, présentant leurs hommages à un prince assis à l'orientale sur un siège élevé ; le deuxième rang offre, dans des compartiments faits de grosses tresses gravées, des groupes de personnages assemblés symétriquement deux à deux, tantôt assis sous des arbres pliant sous la charge de gros fruits, tantôt tirant des oiseaux, causant ou jouant de la cithare. Le rang inférieur est fait de cavaliers jouant au polo. Ici toutes les figures humaines sont nimbées. Et même un personnage couvert d'une armure de chevalier chrétien ne laisse aucun doute sur le modèle dont l'artiste arabe s'est inspiré. A noter que déjà (la pièce n'est guère antérieure au milieu du XIIIe siècle) l'incrustation d'argent apparaît assez riche, et alterne avec l'incrustation de *cuivre rouge* dont la plupart des têtes humaines sont formées [2].

Enfin deux pièces de cuivre, de technique toute musulmane, furent bien certainement exécutées pour des chrétiens. C'est d'abord le grand bassin de la collection Henri Dallemagne [3], décoré uniquement à l'extérieur d'une grande inscription arabe, coupée de médaillons fleuris, et comprise entre deux frises d'animaux se poursuivant. Sur le rebord du bassin se lit une belle inscription en lettres gothiques : « † Très haut et puissant roi Hugue de Jérusalem et de Chipre, que Dieu manteigne. » Hugues IV de Lusignan fut roi de Chypre de 1324 à 1361. Le fond du

1. Pollak et A. Munoz, *Collection Stroganoff*, IIe partie, pl. CXLIII.
2. Lanci, *Trattato*, II, p. 138 ; III, pl. XLII, Parigi, 1845 ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1899 ; *Exposition des arts musulmans*, 1903, pl. XV.
3. Enlart, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, p. 743, Leroux, 1899 ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1899.

bassin est décoré de dix-neuf médaillons, douze représentant les signes du Zodiaque, et six autres les saints sans doute en honneur dans le royaume

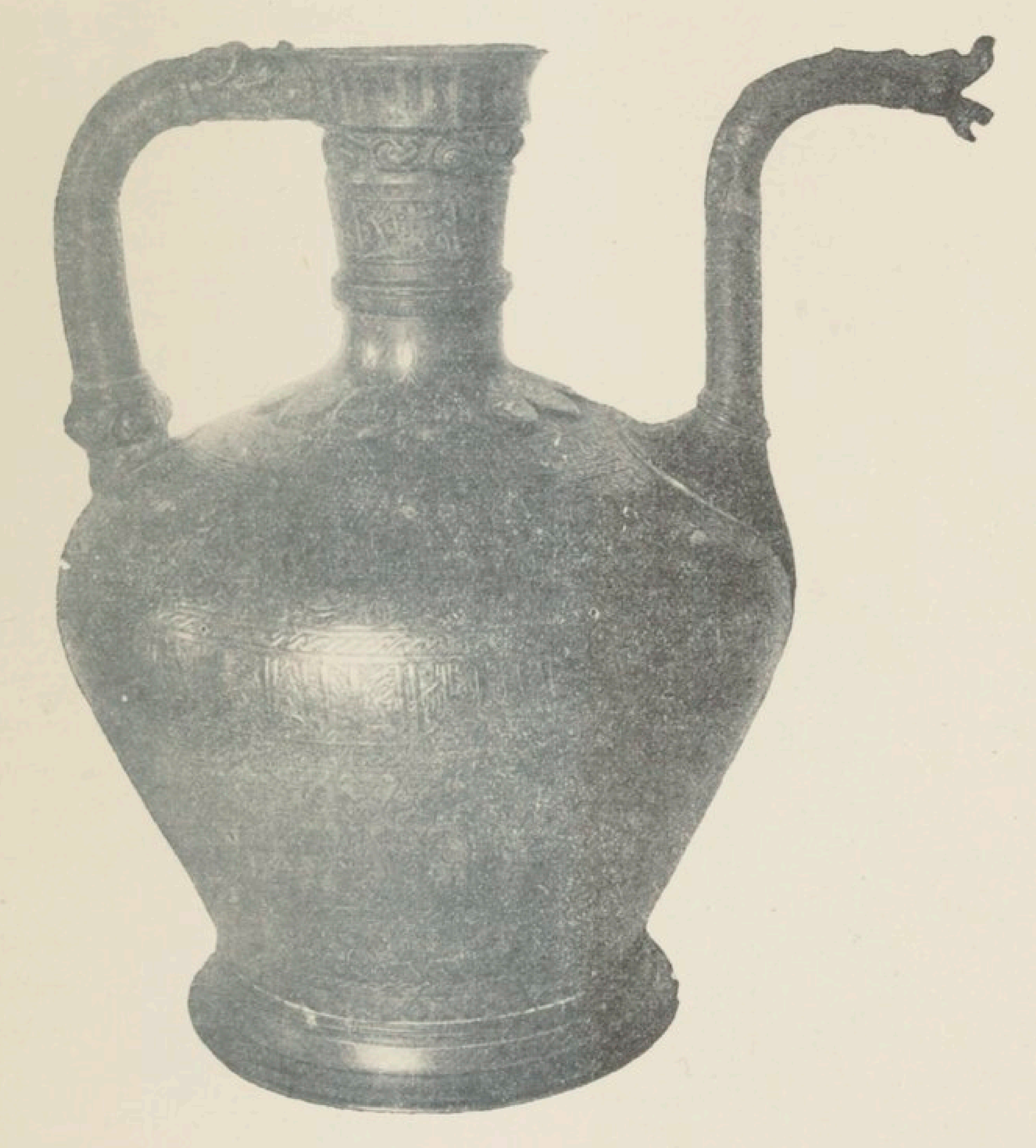


Fig. 240. — Aiguière incrustée d'argent et de cuivre rouge. Art syro-égyptien, milieu du XIII[e] siècle (Collection de M. Raymond Kœchlin).

de Chypre, mais assez difficiles à identifier par suite du manque d'incrustations d'argent.

L'autre pièce très intéressante est un grand bassin de cuivre privé d'argent, du Musée d'Amsterdam. L'inscription extérieure dit : « Mentem

sca sp. ontanie onorem D. et patr. liberacion », qui peut s'expliquer ainsi : « Mentem sanctam habuit, spontaneam se obtulit, honorem Deo dedit, et patriæ liberationem fecit. » C'est justement l'inscription funéraire de sainte Agathe qui vécut en Sicile, et fut martyrisée par Quintilien en 251. A l'intérieur, une inscription arabe banale de félicité, pour el-Malik (le Roi). Ce bassin, qui porte aussi les armoiries d'Aragon, Sicile et Souabe, ne semble pouvoir se rapporter qu'à un roi de Sicile après 1282, c'est-à-dire après le mariage de Pierre III d'Aragon avec Constance, fille de Manfred de Sicile, qui apporta la couronne de Sicile dans la maison d'Aragon.

Un des plus beaux cuivres de cette série, qui est à rapprocher d'ailleurs du Baptistère de Saint-Louis du Louvre, est un grand rafraîchissoir (de forme insolite), sorte de grosse bouteille pansue creusée sur un flanc d'un creux pour la neige ou la glace. Lui aussi est couvert, en incrustations d'argent étonnamment conservées, de sujets chrétiens (Vierge nimbée entre deux saints), formant une frise rayonnante avec médaillons ronds à oiseaux et frise de combats d'animaux. Tout autour du creux, deux frises concentriques, l'une de cavaliers attaquant à la lance des oiseaux, et l'autre de personnages nimbés séparés par des colonnettes sur un fond de rinceaux. Cet admirable cuivre, du XIIIe siècle mésopotamien, est passé des Palais Doria (comme l'aiguière de M. R. Kœchlin) et Colonna à Rome dans la collection de M. Eumorphopoulos à Londres.

Le groupement de ces quelques cuivres à représentations chrétiennes ne doit pas nous écarter plus longtemps de la liste des cuivres incrustés bien identifiés du groupe *syro-égyptien*.

L'un des plus exceptionnels, non seulement par sa dimension (0^m,45 de haut), par la beauté de sa forme qui est unique, mais encore par la qualité de sa décoration et l'intérêt de son inscription, est le *vase Barberini* qui, du palais Barberini à Rome, est entré au Musée du Louvre [1] (fig. 241). Apporté en Italie au XVIIe siècle, il avait été offert au

1. Lanci, *Trattato II*, 161 ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre, 1899 ; *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, n° 88, pl. XXX.

pape Barberini, Urbain VIII, sans doute par des pèlerins revenant de Terre sainte. La panse est décorée de médaillons polylobés renfermant des scènes de chasse ou de combat, les corps des personnages et des

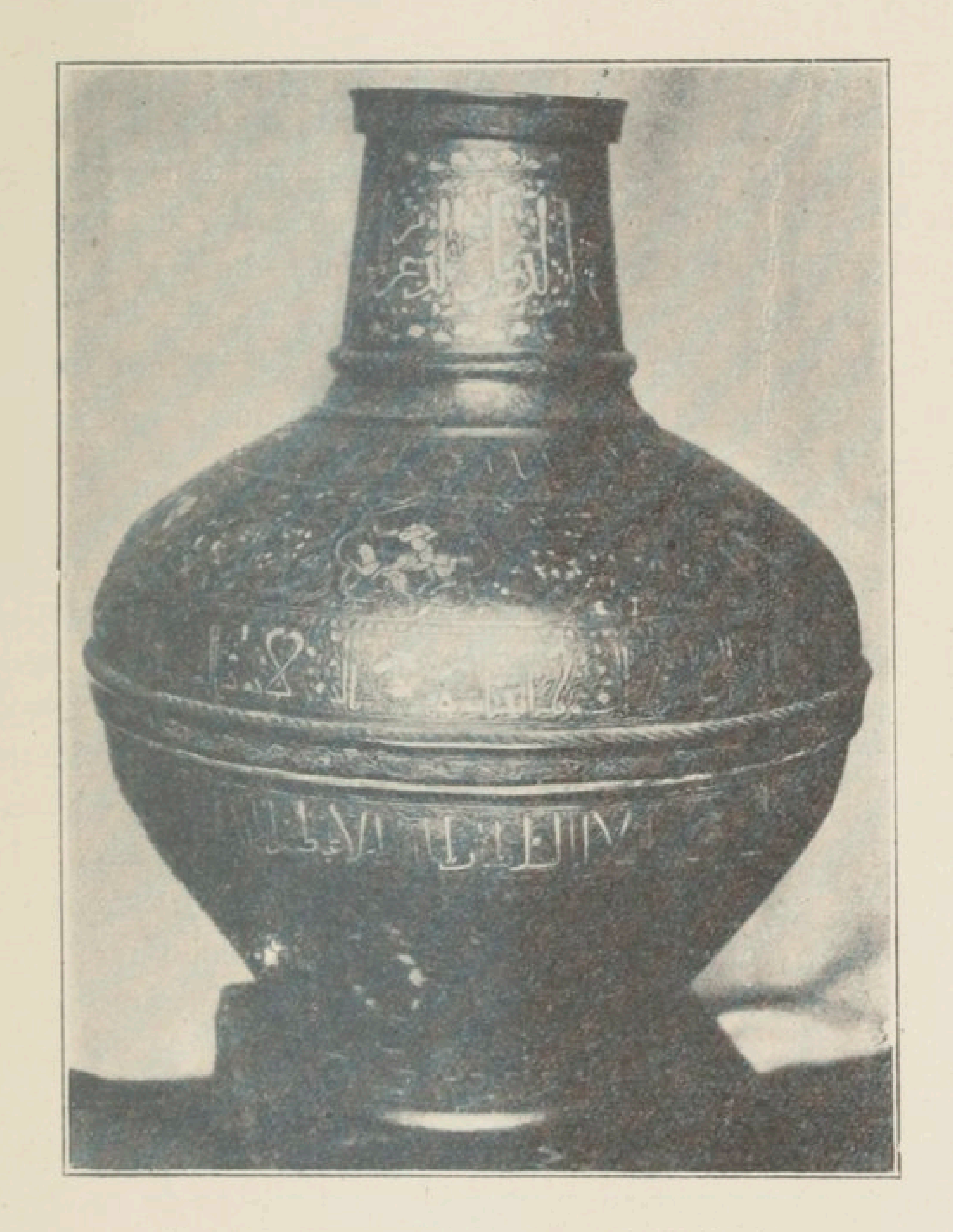


Fig. 241. — Vase dit Barberini, au nom de Malik Nassir Yousouf, sultan ayyoubide d'Alep et de Damas, vers 1250 (Musée du Louvre).

animaux étant formés de grandes feuilles d'argent gravées, s'enlevant sur un fond d'enroulements ciselés en légers et minces reliefs de cuivre; les fonds portent d'admirables rinceaux fleuris. Des cinq frises d'inscriptions qui l'ornent, ressort le nom de Malik Nasir Yousouf,

sultan ayyoubide d'Alep de 1236 à 1260, et de Damas depuis 1250. Sous la pièce est gravé : « Pour le cellier de Malik Zahir », peut-être Baïbars, sultan mamlouk d'Égypte qui réunit à ses États le domaine des Ayyoubides de Syrie.

Au nom de ce même sultan Yousouf est une belle aiguière exposée au Trocadéro en 1878, et signalée par Lavoix, dont Max Van Berchem déplora la disparition, et qui, rentrée d'Angleterre dans la collection de Mme la baronne Delort de Gléon, a été léguée par elle au Louvre [1]. Sur le col on lit en caractères damasquinés d'argent : « Gravé par Housaïn, fils de Mouhammad, de Mossoul, à Damas la bien gardée, l'année 657 (1259). » Les Mongols venaient de s'emparer de Mossoul, et Housaïn, quittant sa ville natale, s'était sans doute réfugié à Damas, dont Yousouf était alors le souverain.

Nous retrouverons ce même nom de famille d'artistes sur la grande aiguière du Musée des Arts décoratifs de Paris, et sur un bassin légué par Piet-Lataudrie au Louvre [2] avec une inscription donnant la date au Caire 684 (1285).

A ce groupe doit encore être rapporté un *astrolabe* du British Museum décoré à jour, en plein cuivre, de rinceaux, de feuillages, d'animaux et de personnages. De belles inscriptions portent : « Œuvre d'Abd el-Karim du Caire, le fabricant d'astrolabes au Caire de Malik Achraf, de Malik Mouizz et de Chihab (ed-Din) en l'année 633 (1237). » Max Van Berchem, différant d'avis avec M. Stanley Lane Poole, qui y voyait deux princes, l'un de Damas, l'autre de Mésopotamie, y reconnaît deux sultans du Caire, le dernier Ayyoubide Malik Achraf Mousa, et le premier mamlouk Malik Mouizz Aïbak [3].

Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale possède une très belle coupe montée sur pied, faite d'un alliage de cuivre, d'étain dur et cassant, et qui porte un trou [4]. La partie extérieure, décorée de magnifiques rinceaux gravés, d'enroulements contrariés, finissant par

1. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, nº 89, pl. XXXI.
2. *Ibid.*, I, nº 93.
3. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 177 ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 32, en note.
4. Longpérier, *Revue archéologique*, 1844-1845, IIe partie, p. 538 ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1899.

des fruits incrustés d'argent, porte six médaillons avec un cavalier en chasse, dont l'incrustation d'argent s'enlève sur ce fond de petits rinceaux à enroulements parfaits. L'un des cavaliers, portant un guépard en croupe, est une de ces représentations fréquentes sur les cuivres

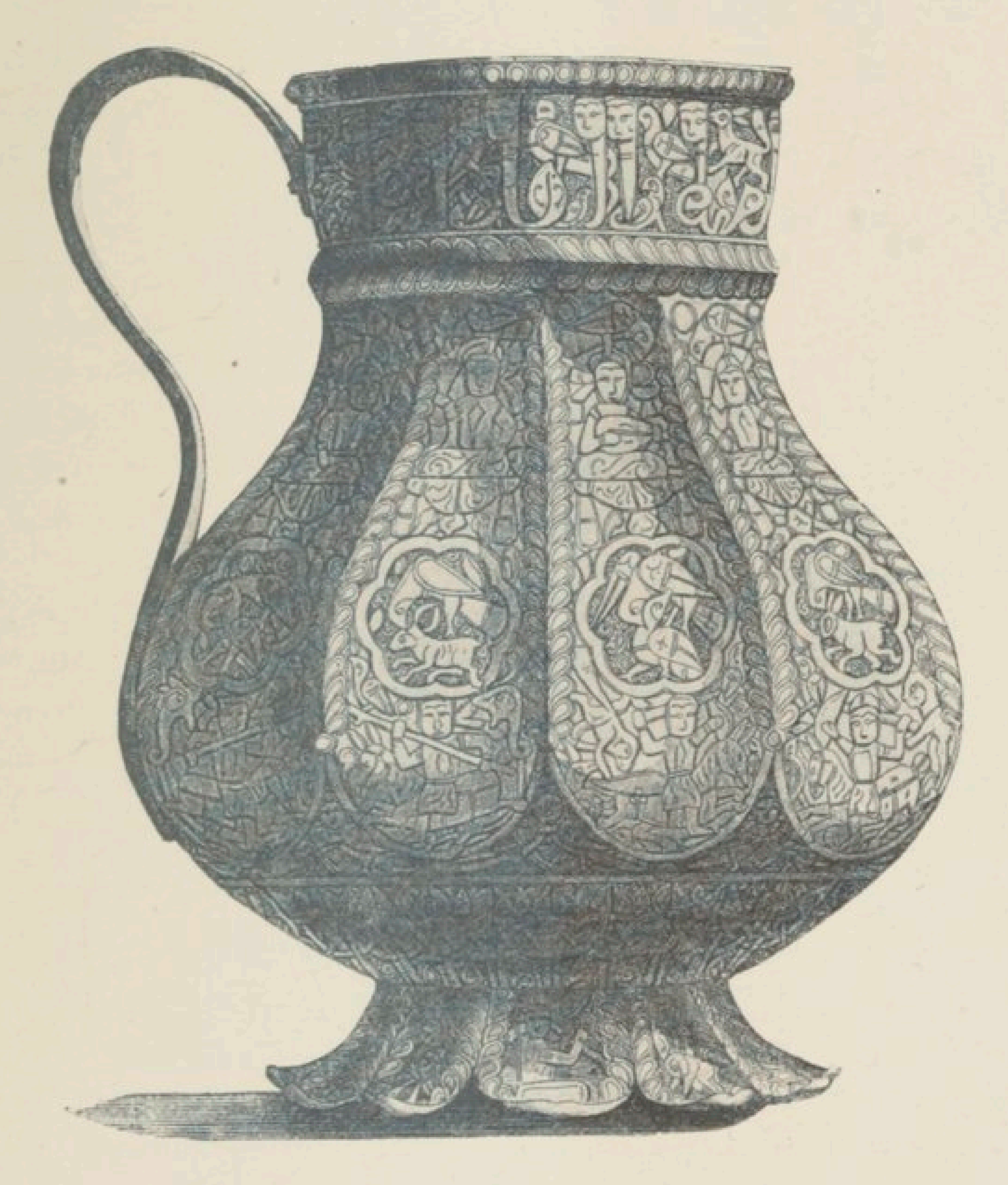


Fig. 242. — Vase. Art syro-égyptien, XIIIe siècle (British Museum).

arabes, qui a donné lieu à une longue dissertation de Reinaud sur un passage du *Regestum* de l'Empereur Frédéric II publié par Carcani en 1786, dans lequel il est question de léopards *qui sciunt equitare* ; cela était demeuré assez obscur jusqu'au jour où un monument est venu éclairer ce passage, en figurant justement une de ces bêtes que les Orientaux dressaient pour la chasse, comme les faucons, et lançaient sur le

gibier quand il était à portée. Habitude d'ailleurs transmise aux Florentins du XVe siècle, car nous voyons Benozzo Gozzoli en tirer un épisode charmant dans une des fresques du palais Riccardi.

Un autre intérêt bien particulier de la coupe de la Bibliothèque Nationale consiste dans une frise de personnages et d'animaux ornant le bord supérieur, et dont les jambes forment les hampes d'une inscription, dont les têtes sont l'épanouissement. M. P. Casanova y voyait la fantaisie du graveur, qui, commençant à calligraphier son inscription, se faisait sans préméditation un jeu naïf et enfantin d'en transformer les traits supérieurs en formes humaines drolatiques. Sur le pied circulaire de la coupe se lit en un petit médaillon : « El-Malik el-Achraf », nom dans lequel Longpérier voyait un prince ayyoubide de Syrie, qui avait frappé monnaie à Mayyifarikin vers 1215-1220, mais dans lequel on pourrait peut-être trouver aussi le dernier sultan ayyoubide d'Égypte et de Syrie, Malik Achraf Mousa 648-650 (1251), les motifs décoratifs de l'objet le rapprochant bien de l'art syro-égyptien de cette époque.

Cette particularité décorative d'inscriptions à hampes fleuries de têtes humaines n'est d'ailleurs pas absolument rare dans les cuivres orientaux. Elle se retrouve sur un vase que posséda jadis Eugène Piot, et que Franks acquit un jour pour le British Museum (fig. 242), chez un petit marchand de Londres [1]. Ni Reinaud, après lecture de l'inscription, ni Piot n'avaient noté comme fait rare et nouveau la présence de ces caractères à têtes humaines, qui, semblables à un jeu de jonchets, se présentent dans le vase Piot avec plus de raideur et moins de souplesse que dans la coupe de la Bibliothèque Nationale. — De même forme, et avec des caractères de décor tout analogues est un beau vase de même époque (XIIIe siècle), d'une précieuse incrustation d'argent, de la collection J. Peytel [2].

Des nombreux cuivres signés d'artistes de Mossoul, travaillant à Damas, à Alep ou au Caire, il appert que de nombreux ouvriers mésopotamiens avaient quitté leur pays d'origine pour aller transmettre

1. Piot, *Cabinet de l'amateur*, t. III, p. 385 ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1899.
2. E. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 116.

leurs procédés et leur art en Syrie ou en Égypte, soit que la domination mongole leur ait été intolérable, soit que leur renommée ait décidé les sultans de ces deux pays à les attirer auprès d'eux. Cet exode nous est certifié par toutes les pièces de cuivre incrusté qui, par leur caractère et leur style, devraient être considérées comme nées en Mésopotamie, si l'artiste, au nom de la ville ou du personnage étranger pour lequel il travaillait, n'avait pas tenu à ajouter sa propre origine à laquelle il semblait attacher un sentiment de légitime fierté.

Si nous avons pu le constater sur les quelques cuivres que nous venons d'étudier, nous allons avoir à le relever encore sur un bien plus grand nombre d'autres monuments.

VII

CUIVRES SANS INDICATIONS ÉPIGRAPHIQUES PRÉCISES DE CARACTÈRE PLUTÔT MÉSOPOTAMIEN-MOSSOULIEN (DEUXIÈME MOITIÉ DU XIIIe SIÈCLE)

Nombreux sont les cuivres dont les inscriptions ne renferment aucune indication absolument précise, ou qui même ne portent aucune inscription. Pour ceux-là, seule une étude comparative de leurs éléments décoratifs avec ceux des monuments à inscriptions précises pourra permettre de les rattacher à un groupe plutôt qu'à un autre, travail de classement qu'aucun archéologue n'a encore tenté, qui ne laisse pas que d'être infiniment délicat et que nous ne pouvons avoir d'autre prétention que d'ébaucher ici.

Examinons ces objets de cuivre :

Le *Musée du Louvre* possède un grand bassin célèbre sous le nom de « *Baptistère de Saint-Louis* [1] (fig. 243) ». Cette appellation lui fut

1. Reinaud, *Monuments musulmans du duc de Blacas*, II, 423 ; A. de Longpérier, *Monuments arabes*, I, 460 ; Lièvre, *Collections célèbres*, pl. XLVII-XLVIII ; Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 154-182 ; Van Berchem, *Notes*, III, p. 33 ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1899 ; *Musée du Louvre : Orient musulman*, n° 71, pl. XXII.

donnée sur la foi de la légende accréditée par Millin (*Antiquités nationales*, 1791, t. II, p. 62), convaincu que saint Louis avait rapporté ce bassin d'Orient à la suite d'une de ses premières croisades. Certaines frises décoratives où il avait cru voir des Chrétiens persécutés par des Musulmans avaient fortifié en lui cette opinion. Il s'appuyait d'ailleurs sur l'autorité de Piganiol de la Force, auquel il faisait dire que ce bassin avait été fait pour le baptême de Philippe-Auguste, ce qui aurait augmenté encore de près d'un siècle l'antiquité de l'objet. Or, Piganiol de la Force n'avait jamais émis pareille affirmation. Il avait vu l'objet à la Sainte-Chapelle du Château de Vincennes, où il était conservé, et il dit : « Qu'il avait longtemps servi au baptême des enfants de France et été porté à Fontainebleau pour le baptême du Dauphin, qui régna ensuite sous le nom de Louis XIII. C'est une espèce de cuvette qui fut faite, à ce qu'on dit, en 897 [1]. » Piganiol de la Force se faisait donc l'écho d'une opinion qui, à la suite d'une mauvaise lecture de l'inscription prise pour des chiffres mal tracés, avait reculé encore l'ancienneté de la pièce et la faisait contemporaine des derniers Carolingiens. Opinion qui se trouvait d'accord en cela avec la tradition voulant que les objets orientaux conservés au Trésor de Saint-Denis eussent été envoyés à Charlemagne par le khalife abbasside Haroun er-Rachid. Adrien de Longpérier, le premier, fit justice de tous ces racontars et démontra, par la seule autorité d'un examen attentif et d'une judicieuse comparaison avec les monuments alors connus de lui, que ce bassin ne pouvait être attribué qu'à la première moitié du XIIIe siècle, et plutôt même au milieu de ce siècle qu'au commencement.

Le rebord intérieur nous montre deux grands médaillons représentant, entre deux personnages debout, un prince assis à l'orientale, les jambes croisées, et tenant une coupe à la main. Entre les médaillons sont figurés, d'un côté, six guerriers à cheval combattant armés de lances, d'arcs, de masses, et de l'autre, six cavaliers chassant des bêtes féroces et des oiseaux. L'un d'eux porte en croupe un once apprivoisé. A l'extérieur, une belle frise de grands personnages, divisée par quatre médaillons

1. Piganiol de la Force, *Description de Paris*, édition de 1742, t. VIII, p. 43; édition de 1765, t. IX, p. 508.

renfermant chacun un prince à cheval tuant un ours, un lion ou un dragon, à coups de lance ou de flèche. Des officiers ou serviteurs apportent des armes ou du gibier, ou conduisent en laisse des chiens ou des guépards dressés. Cette haute frise est comprise entre deux petits bandeaux décorés d'animaux se poursuivant, recoupés à intervalles égaux par huit disques chargés d'une fleur de lys ajoutée à l'époque moderne.



Fig. 243. — Bassin dit Baptistère de Saint-Louis. Art mésopotamien-mongol, milieu du XIII[e] siècle (Musée du Louvre).

Une signature d'artiste se lit trois fois répétée, dissimulée sur le dossier du trône princier, sur la coupe que tient le prince, et sous le rebord du bassin : « Œuvre du maître Mouhammad, fils d'ez-Zaïn (c'est-à-dire Zaïn ad-Din), qu'il lui soit pardonné. »

A droite du prince, un page présente une écritoire gravée du mot « écritoire ». Sur une coupe offerte à un des personnages, se lit encore la signature « Œuvre du fils d'ez-Zaïn », et à côté un serviteur présente un grand plat gravé de : « Moi je me hâte d'apporter la nourriture ».

L'exécution des incrustations d'argent, étonnamment conservées, la gravure des larges feuilles par laquelle les traits des visages et les plis

des vêtements sont accentués, sont tout à fait extraordinaires. Je suis surpris que Longpérier n'ait pas attaché d'importance au caractère des figures si nettement lisible. Toutes ces faces ont le type mongol fortement marqué, et, bien que les Mongols, au début du XIIIe siècle, ne fussent pas des inconnus en Mésopotamie, un monument, où la préoccupation du type est si constante et si générale, me semble bien né dans un milieu où l'influence mongole était devenue impérieuse dans une région où ils devaient avoir depuis quelque temps déjà établi fortement leur autorité. Mossoul tomba en leur pouvoir en 1255. J'incline à croire que le Baptistère de Saint-Louis fut fait à Mossoul, à une date fort voisine de celle-ci, sinon un peu postérieure, et qu'il peut fort bien avoir été exécuté pour un prince mongol.

Le Musée Friedrich de Berlin possède un grand *bassin* de cuivre (fig. 244), d'une dimension inusitée ($0^{m},83$ de diamètre) et d'une forme particulière, à bords dentelés et godronnés extérieurement par le repoussé, qu'on retrouve dans un autre bassin de la collection Sarre[1]. L'incrustation d'argent y est faite en assez larges feuilles ; l'incrustation d'or, en filets minces de fers à T dans de petits médaillons ronds. Dans un médaillon central apparaît le motif chinois de la lutte entre le Dragon et le Phénix avec guirlandes de fleurs et bourgeons. Deux bandes concentriques sont séparées par une étroite frise d'entrelacs renfermant une suite de cavaliers chassant ou combattant, et de soldats armés interrompus par des médaillons ronds avec des animaux. Les types de personnages sont tout semblables à ceux du Baptistère de Saint-Louis et dénotent une influence mongole indéniable, qui a dû trouver à s'exercer de même au milieu du XIIIe siècle. De plus, une indication intéressante est fournie par les deux emblèmes héraldiques, l'aigle double et l'oiseau de face qu'on rencontre dans un des champs du bord, et où il est permis de voir des armoiries ortokides ou seldjoukides.

Il en est de même d'un petit *flacon* de cuivre, au Victoria Albert Museum (1398/1888), qui est décoré d'un aigle en relief de face les ailes éployées. C'est un objet non seulement du plus grand caractère,

1. F. Sarre, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 1904, I (reproduction).

mais aussi de la plus insigne rareté, on peut même le dire unique. L'oiseau de face les ailes éployées, comme l'aigle double, est l'emblème héraldique qu'on retrouve sur les armoiries des princes ortokides de la

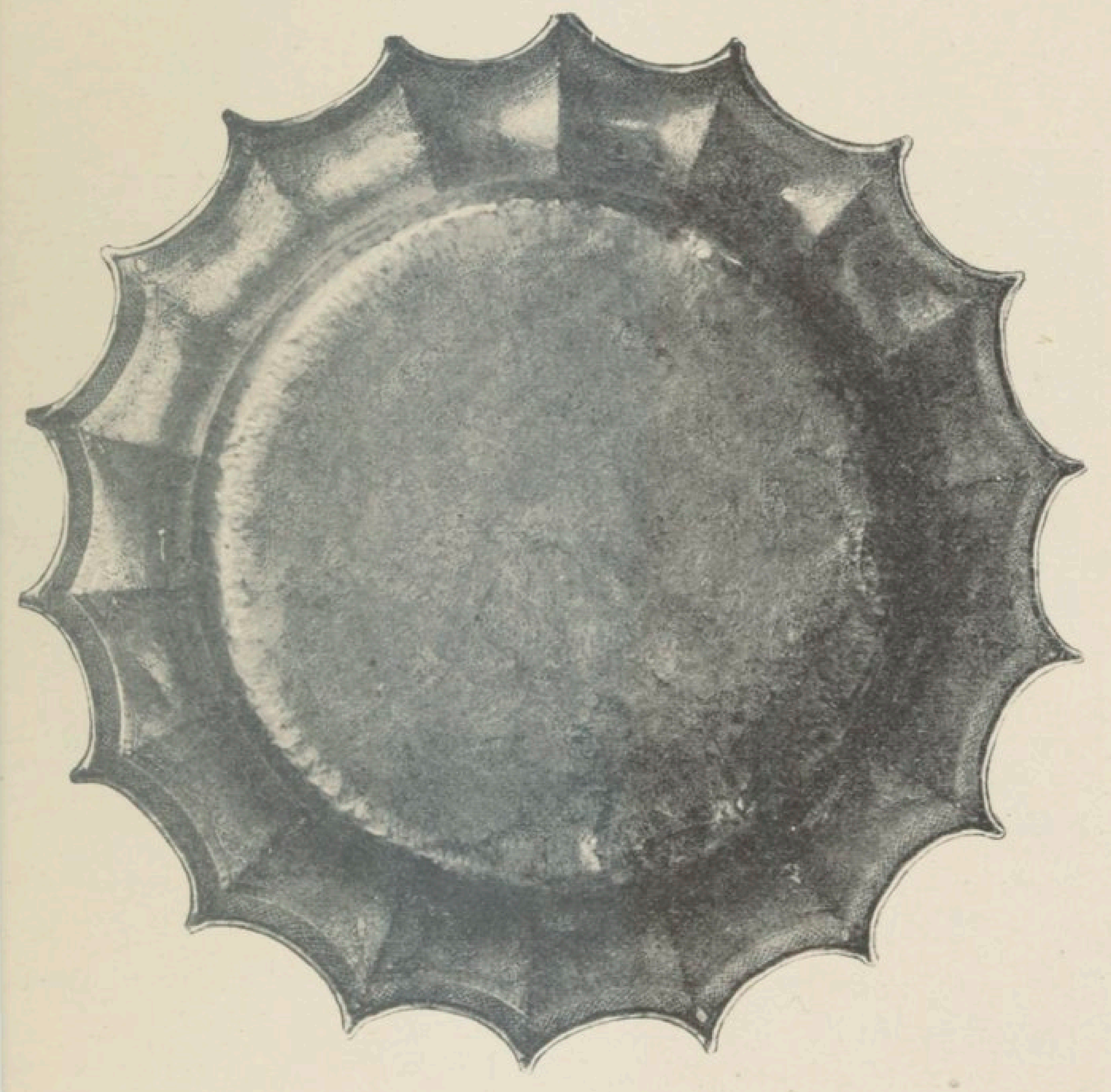


Fig. 244. — Bassin. Art persan-mésopotamien, milieu du XIIIe siècle (Friedrich Museum de Berlin).

deuxième moitié du XIIIe siècle, ainsi que sur leurs monnaies. On peut donc supposer que ce cuivre extrêmement curieux est sorti d'un atelier d'une des villes puissantes de la Mésopotamie septentrionale, Hisn Kaïfa, Diyarbekir (Amid), Mardin ou Mossoul.

Très mossouliens sont encore deux brûle-parfums cylindriques portés sur trois pieds avec couvercles ajourés en forme de coupoles, tous deux au British Museum, l'un (ancienne Collection Henderson, 681) avec des personnages nimbés assis à l'orientale sur des trônes, comme sur les monnaies de Saladin en 1190, et des Ortokides de Mardin en 1230 ; l'autre (ancienne Collection Henderson 678) portant une



Fig. 245. — Bassin incrusté. Art de Mossoul, XIIIe siècle (Collection F. Sarre).

inscription : « En moi un feu d'enfer, mais au dehors les odeurs les plus suaves, fait en l'an 641 (1245) [1]. »

Les caractéristiques médaillons de fers à T et de figures assises se rencontrent aussi sur la belle écritoire passée de la collection Schefer dans la collection Raymond Kœchlin, et signée à l'intérieur du couvercle Abou'l-Kasim, fils de Sad, fils de Mouhammad, fils de Djoudi, et datée de l'année 643 (1247) [2] ; de même que les beaux sujets de chasse et de

1. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 206, 213.
2. *Catalogue de vente Schefer*, nº 131 ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er semestre 1900 ; Max Van Berchem, *Notes*, III p. 33.

combats, les scènes de festin ou de musique se retrouvent dans le plateau creux du British Museum (Henderson, 706) [1], sur le support

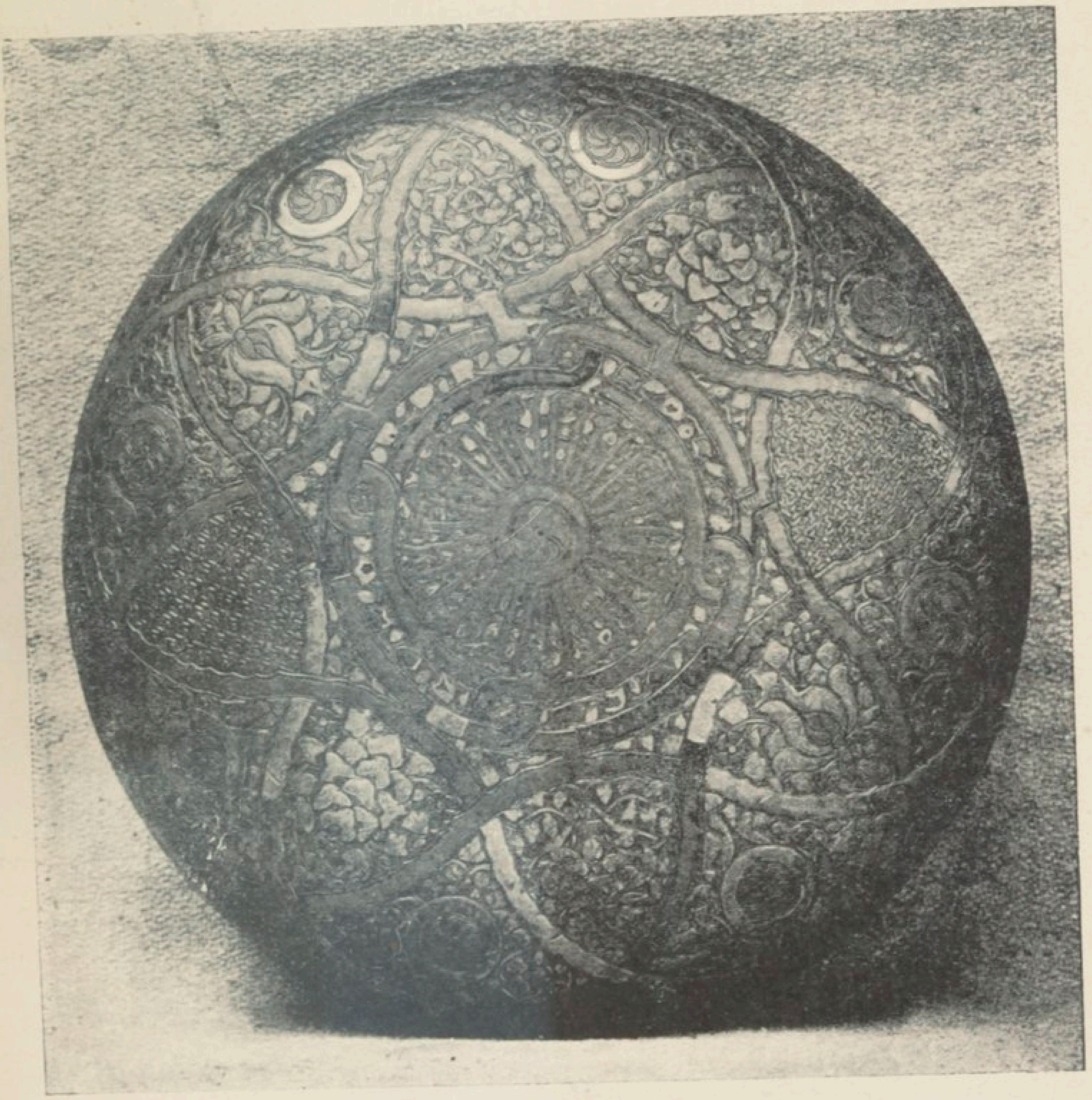


Fig. 246. — Revers du bassin. Art Mossoul, XIIIe siècle (Collection F. Sarre).

du plateau du Victoria Albert Muséum (917-1884), sur deux bassins des collections Sarre (fig. 245-246), sur un chandelier de la collec-

1. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 214, 216.

tion Kœchlin, et surtout sur le splendide bassin du Victoria Albert Museum (2734-1856), où se trouve une extraordinaire chasse aux canards, avec un bateau monté par trois hommes, la poursuite d'un chasseur par un alligator; c'est vraiment un des plus beaux cuivres qui existent.

Très mossouliennes encore sont deux petites boîtes de la collection Paul Garnier, décorées des signes du Zodiaque et de cavaliers



Fig. 247-248. — Boîtes incrustées. Art de Mossoul, XIIIe siècle (ancienne Collection Paul Garnier).

(fig. 247-248) ; deux petites écritoires rondes du Musée du Louvre décorées d'inscriptions en arrondi et en coufique orné, très finement incrustées, ainsi que le beau brûle-parfum sphérique en deux hémisphères repercées à jour du British Museum (Henderson, 682), où des médaillons renferment les aigles à double tête, les ailes éployées, les fers à T, et l'inscription donne le nom de l'émir Baïsari, Mamlouk d'Égypte vers 670 (1271), un des émirs les plus puissants sous Baïbars,

au nom duquel nous avons vu déjà le beau bassin du Musée des Arts décoratifs.

VIII

GROUPE SYRO-ÉGYPTIEN. ÉPOQUE DES MAMLOUKS (FIN DU XIII[e] ET XIV[e] ET XV[e] SIÈCLES)

Nous avons dit que, sur les ruines causées par les dévastations des Mongols, s'était édifié le royaume des Mamlouks en Syrie et en Égypte, et que, sous son fondateur Baïbars, on peut aisément constater une éclipse passagère, une défaillance des arts industriels entre 1250 et 1270.

Deux seuls objets de cuivre sont bien certainement attribuables à Baïbars lui-même : 1° les deux lustres ajourés au nom de Baïbars I[er], dont l'un est passé de la collection Schefer chez M. le baron Edmond de Rothschild [1], et l'autre se trouve chez M. le baron Nathaniel de Rothschild, à Vienne, — en dehors de la belle porte de bronze de sa Madrasa au Caire, aujourd'hui à notre ambassade, et dont les panneaux d'assemblage incrustés et décorés de sa panthère héraldique sont passés au Victoria Albert Muséum (nous en avons parlé plus haut avec les bronzes).

Bien qu'elle porte les titres de Baïbars, il semble difficile de lui attribuer une coupe magique en bronze du Musée du Louvre, avec des inscriptions talismaniques et la date 641 (1244), cette date étant bien antérieure à l'avènement de Beïbars au trône. Il n'était même peut-être pas en Égypte. Van Berchem y voyait un problème historique à éclaircir [2].

Les objets qui portent des noms de personnages de la Cour de Baïbars sont assez médiocres, comme le plateau du musée Ed. André, aux noms et titres d'un de ses émirs Kouloundjak Zahiri Saïdi.

1. Prisse d'Avennes, pl. CLVIII ; Stanley Lane Poole, fig. 76 ; G. Le Bon, *Civilisation des Arabes*, fig. 190 ; Ebers, *Ægypten*, I, 282 ; *Catalogue de la Collection Schefer*, n° 97.

2. Van Berchem, *Notes*, III, 1904, p. 35 ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, n° 92 ; G. Wiet, *Syria*, p, III. 326-327.

Cependant nous avons remarqué au British Museum que le beau brûle parfum sphérique au nom de l'émir Baïsari à la date de 670 (1271) (fig. 249), singulièrement influencé d'art mossoulien, était déjà supérieur aux autres cuivres de cette époque.

Cette éclipse de courte durée allait être suivie de périodes d'activité



Fig. 249. — Brûle-parfums au nom de l'émir Baïsari, daté 670 (1271), Égypte (British Museum).

surprenante qui ont produit en Égypte et en Syrie, sous Kalaoun et ses successeurs, des cuivres si nombreux qu'il nous sera très difficile d'y faire une sélection. Ici encore les initiateurs continuent d'être des artistes mésopotamiens, et l'influence de l'art mossoulien continuera d'être prépondérante.

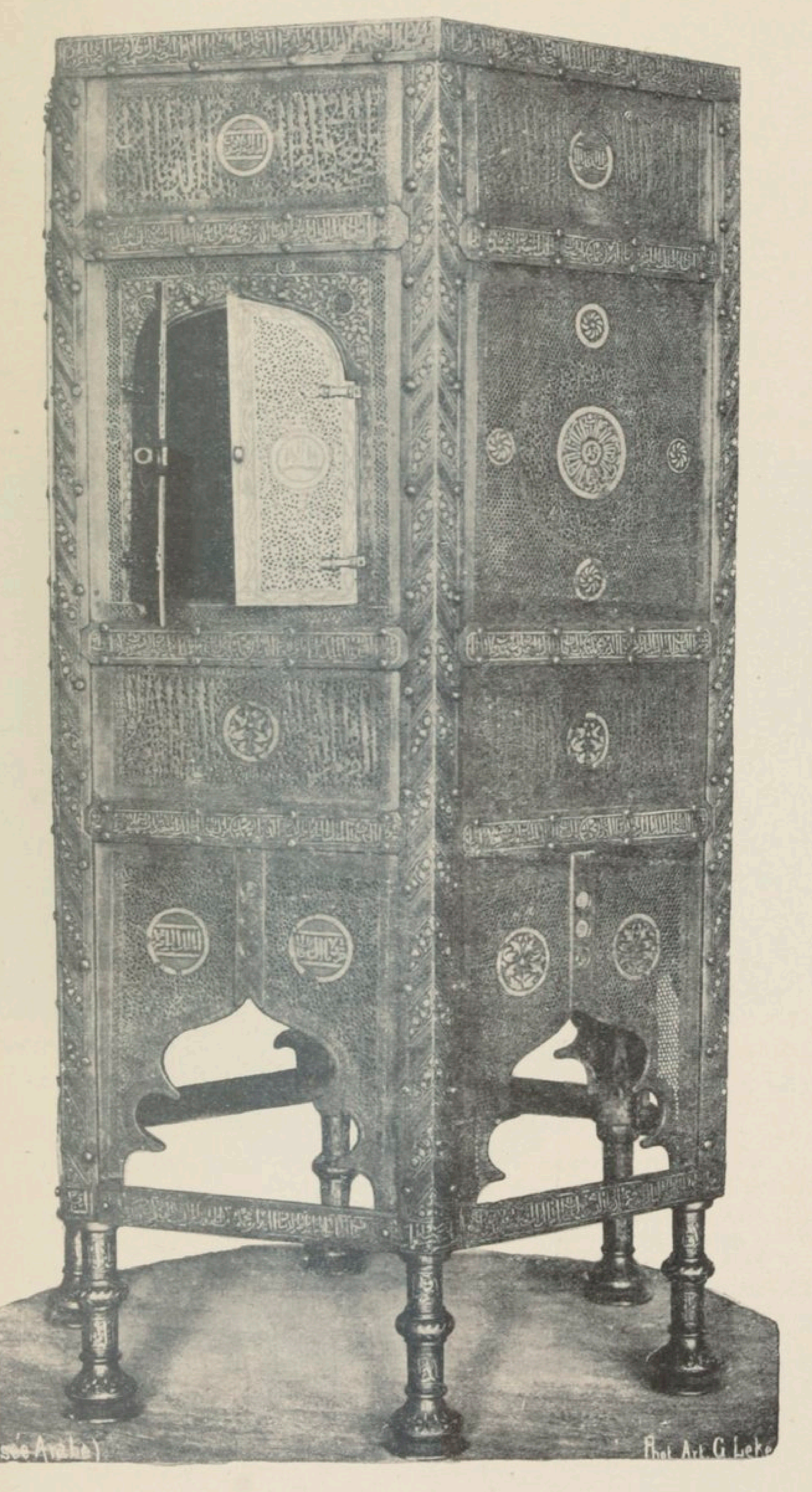


Fig. 250. — Koursi octogonal, daté 1327 (Musée arabe du Caire).

C'est un chandelier du Musée arabe du Caire [1], à décor de personnages et d'animaux, qui porte l'inscription : « Fait au Caire par Ibrahim de Bagdad, en l'an 668 (1269). »

C'est le grand bassin du legs Piet-Lataudrie au Louvre [2], dont le rebord porte gravée en naskhi mamlouk ancien : « Gravure d'Ali, fils de Houseïn, de Mossoul, fait au Caire l'année 684 (1285) », peut-être le fils de celui qui signa l'aiguière du Musée des Arts décoratifs et celle du Louvre datée 1259 (Legs Delort de Gléon).

C'est le superbe koursi en forme de prisme octogonal (fig. 250-251) du Musée arabe du Caire, que la tradition dit provenir du Maristan de Kalaoun [3], remarquable par l'absence de figures, la prédominance d'oiseaux et de canards, la présence de médaillons entourés par des rosaces fleuries, et la rosace centrale de son plateau supérieur avec les belles inscriptions coufiques sur champ animé de canards. Sur le pied se dissimule l'inscription : « Le maître Mouhammad, fils de Sounkour, de Bagdad, 728 (1327). »

Un autre très beau koursi au nom du sultan Malik Nasir Mouhammad, fils de Kalaoun, avec des compartiments ajourés, est entré au Musée du Caire. Il dut être fait pour sa mosquée. Au nom du même sultan (1293-1341) est un superbe grand bassin au British Museum, un plateau au Victoria Albert Museum (1420/1854) et un grand plateau de la collection du comte de Toulouse-Lautrec [4].

A peu près de l'époque du règne de Kalaoun, fin du XIIIe siècle, doivent dater une série de chandeliers à pans coupés, concaves, dont le style se perpétua, et dont les alvéoles concaves ont comme prototypes architectoniques les minarets de la même époque et particulièrement celui du Maristan de Kalaoun (Cf. Prisse d'Avennes, *l'Art arabe*, IIIe vol.).

1. G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er semestre, 1900 ; Herz-bey, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, 2e semestre, p. 57.
2. Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 21 ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, n° 93.
3. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, fig. 17-18 ; Gustave Le Bon, *Civilisation*, fig. 289 ; Franz Pacha, fig. 130 ; Herz-bey, *Catalogue*, salle 2, n° 13, pl. III-IV ; Max Van Berchem, *Corpus I. A.*, I, n° 466.
4. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, 17 ; Herz-bey, *Catalogue*, salle 2, n° 12.

Deux faisaient partie de la collection Goupil. Un grand chandelier avec

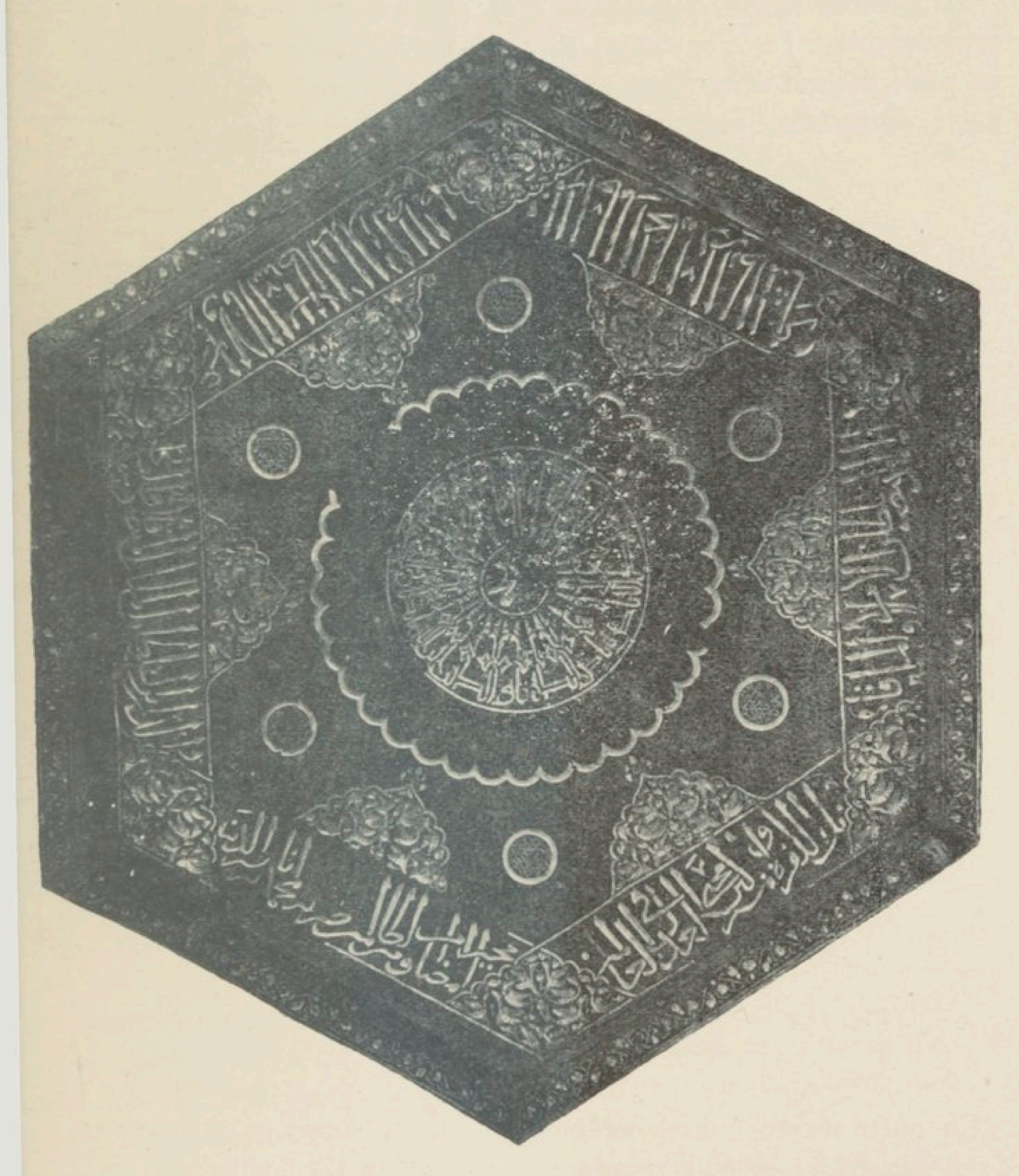


Fig. 251. — Dessus du koursi, daté 1327 (Musée arabe du Caire).

des figures de cavaliers, dont les incrustations d'argent sont très bien

conservées, a été donné par M. Peytel au Musée des Arts décoratifs [1].

Le Victoria Albert Museum en possède plusieurs autres tout à fait remarquables : l'un (333/1892) offre des médaillons ronds, légèrement en relief, décorés de musiciens ; les fonds sont décorés de poissons. Un autre, d'une forme curieuse et rare, est décoré de cavaliers (380/1897).



Fig. 252. — Chandelier. Égypte, XIVe siècle (Collection du baron Edmond de Rothschild).

Un autre encore, qui est non moins beau, est décoré de cavaliers et de musiciens du style le plus noble (917/1884). Un dernier, très usé, porte seulement des rinceaux (1138/1902).

La base seule subsistant d'un de ces chandeliers, conservée au

1. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, pl. XVI.

British Museum, porte une inscription curieuse, avec le nom du donateur à une église de la Vierge, à Ani, et la date de 1219, ce qui reculerait sensiblement l'origine de cette forme de chandelier.

Un petit chandelier de ce genre, qui appartint jadis à Ch. Schefer, est passé dans les collections de M. le baron Edmond de Rothschild [1] (fig. 252).

A partir de l'époque du sultan Kalaoun et de son fils Malik Nasir



Fig. 253. — Bassin. Égypte, XIVe siècle (British Museum).

Mouhammad, les monuments de cuivre incrusté, pendant tout le XIVe siècle et une bonne partie du XVe, vont devenir si nombreux qu'à moins d'en faire masse et d'en établir le corpus il est tout à fait impossible d'en tenter l'énumération.

De ce grand nombre de cuivres d'époque Mamlouke, il me suffira de citer les objets les plus intéressants, en les classant par catégories de formes. Bien que M. Stanley Lane Poole s'y soit évertué, il me

1. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, pl. XVIII.

semble impossible, jusqu'à plus ample informé et plus stricte obser-

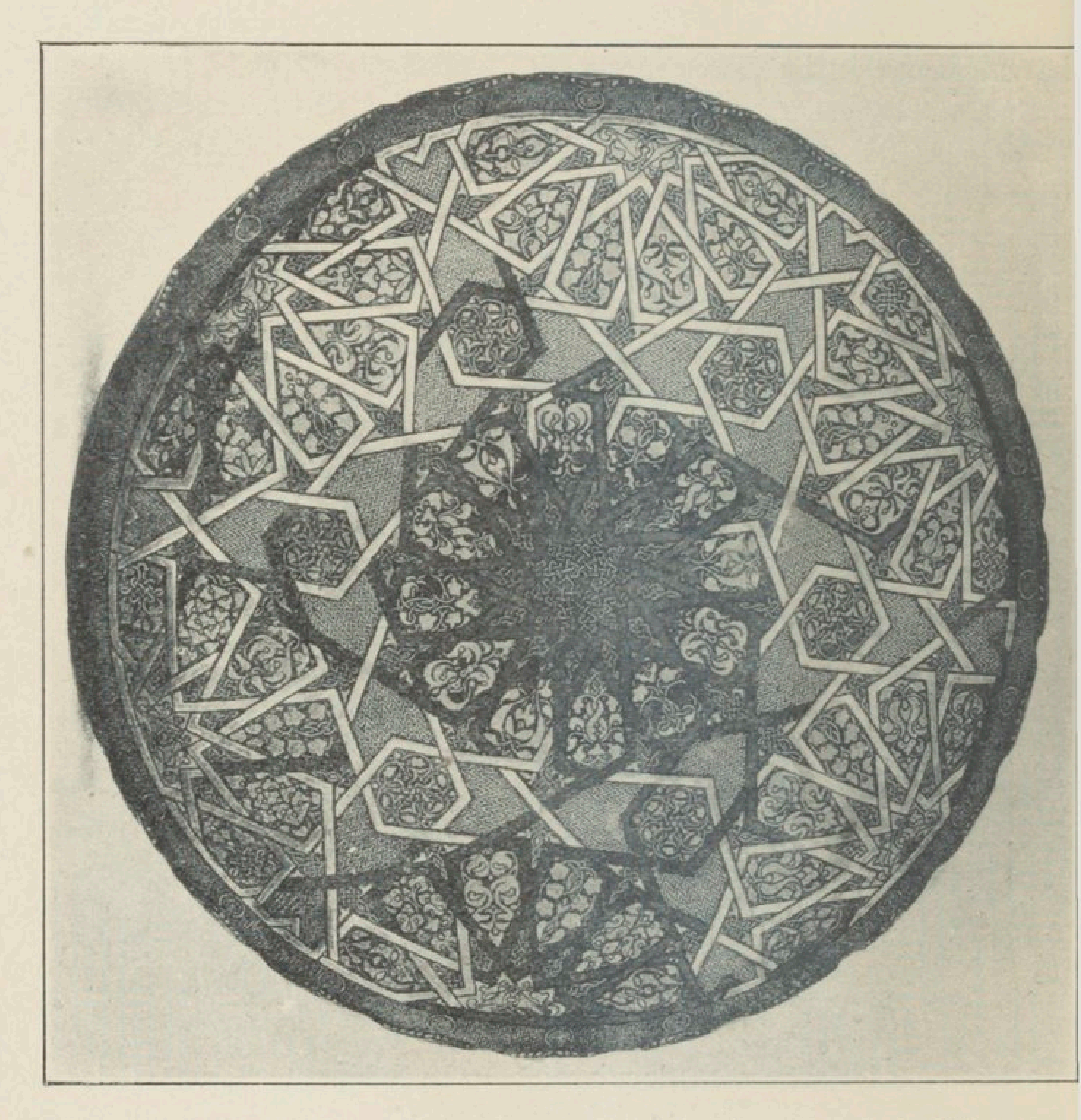


Fig. 254. — Bassin incrusté d'argent au nom du sultan mamlouk d'Égypte Kait-Bai, 1468-1496 (Trésor des Sultans, à Constantinople).

vation, de partager tous ces cuivres en deux groupes, l'un syrien, l'autre égyptien, car vraiment ils se confondent.

Bassins. — Un très beau bassin dont le fond porte des fleurs et des

poules d'eau, et l'extérieur une sorte de six-feuilles entouré d'ornement losangé, a une inscription au nom d'un fonctionnaire de Malik Nasir Mouhammad (British Museum, Henderson, 686).



Fig. 255. — Plateau au nom du sultan mamlouk d'Égypte Faradj, 1398-1412 (British Museum).

Un bassin de l'ancienne collection du duc de Blacas, au British Museum, est décoré des figures assises des planètes : la Lune, Mars, Mercure,

1. Stanley Lane Poole, p. 22, fig. 87.

Jupiter, Vénus, Saturne, avec une inscription et les titres habituels à la Cour de Malik Nasir Mouhammad [1] (fig. 253).

Cependant une très grande aiguière à grand bec et grande anse côtelée, d'une exécution sèche, incrustée de véritables paysages à grands arbres retombant ou s'élançant, annonce déjà une vraie décadence. Sur l'épaule est une grande inscription : « Fait par Ahmad ibn el-Hak...? pour l'épouse de Kaït-Bai, 1468-1496 » (Victoria Albert Museum, nº 762/1900).

On ne saurait oublier le bassin d'une écrasante richesse, où les

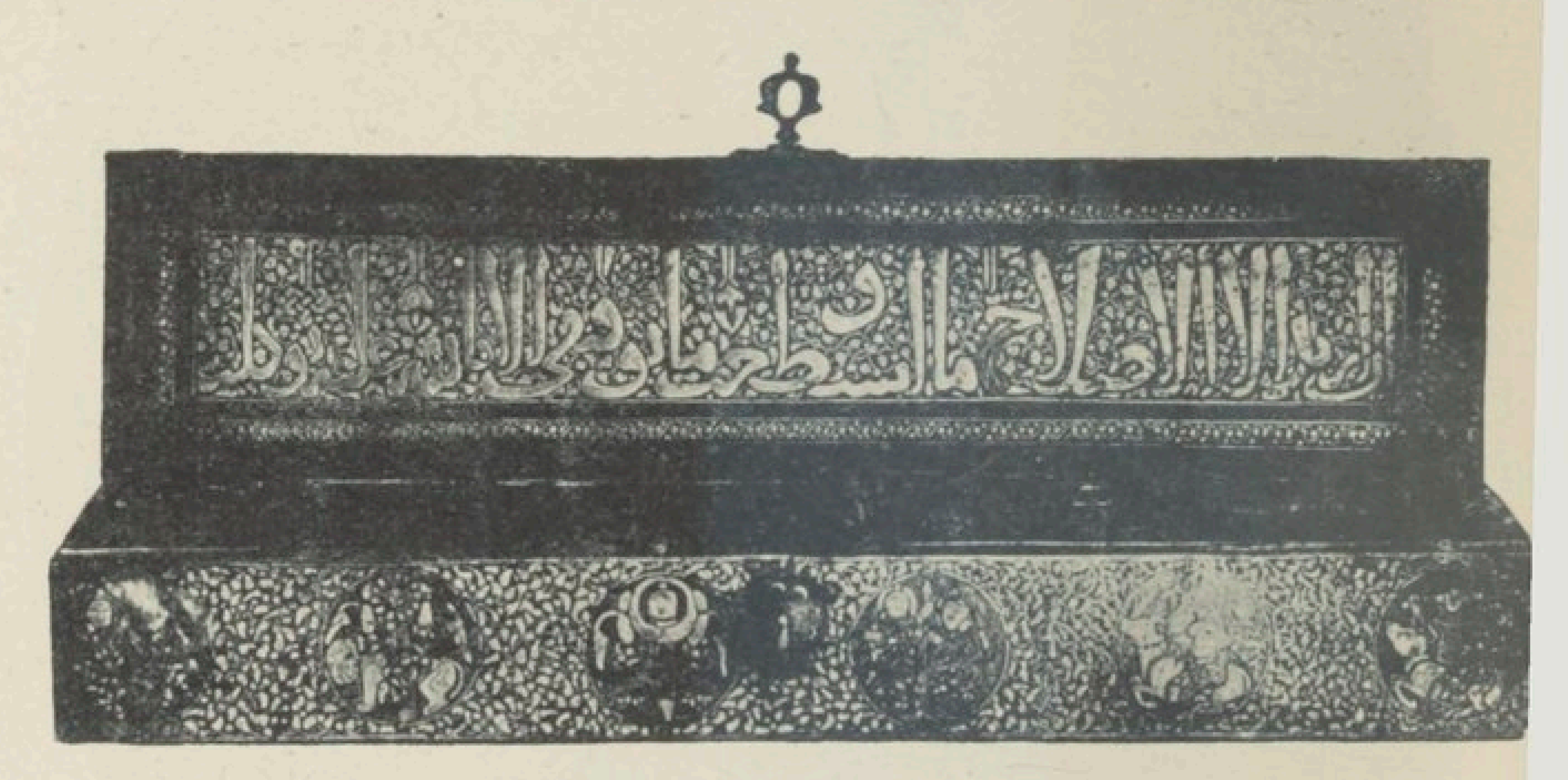


Fig. 256. — Écritoire au nom du sultan mamlouk d'Égypte Châban, XIVe siècle (British Museum).

entrelacs en rubans d'argent et les lettres des inscriptions ont une largeur excessive, et qui porte le nom du sultan mamlouk d'Égypte Kaït-Bai (1468-1496) (Trésor des Sultans à Constantinople)[2] (fig. 254).

Chandeliers. — Un chandelier à forme tout à fait originale se trouve au Victoria Albert Museum (912-1844). Porté sur trois pieds et recouvert de coupoles sur l'épaulement, il est incrusté d'oiseaux, d'arabesques. La frise centrale renferme les titres d'un commandant de la garde des

1. Reinaud, II, 359, pl. VII ; Stanley Lane Poole, p. 26.
2. Kuhnel, *Exposition de Munich*, pl. CLVIII.

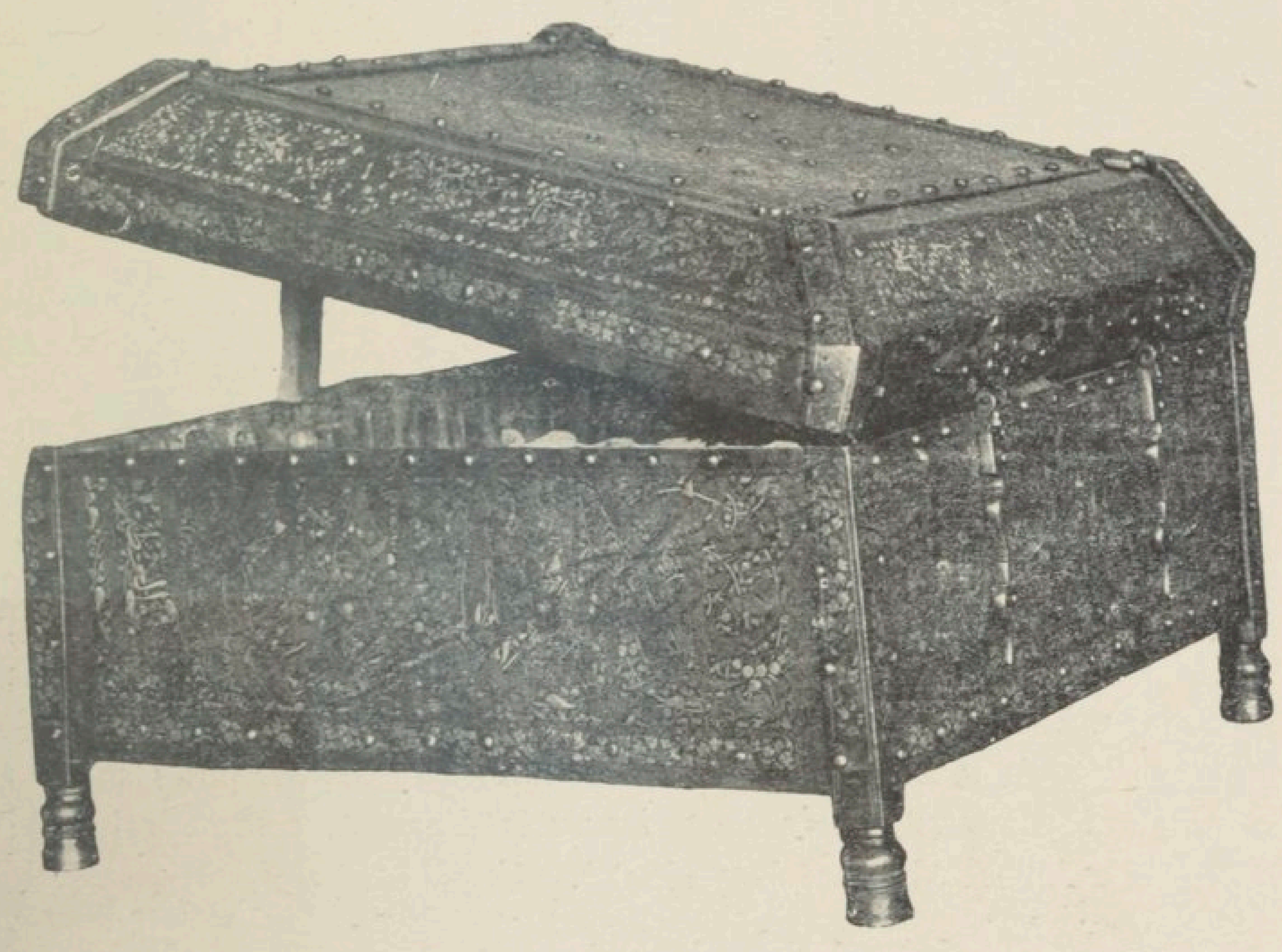


Fig. 257. — Boîte à *Coran*. Fin du XIVe siècle (Musée arabe du Caire).

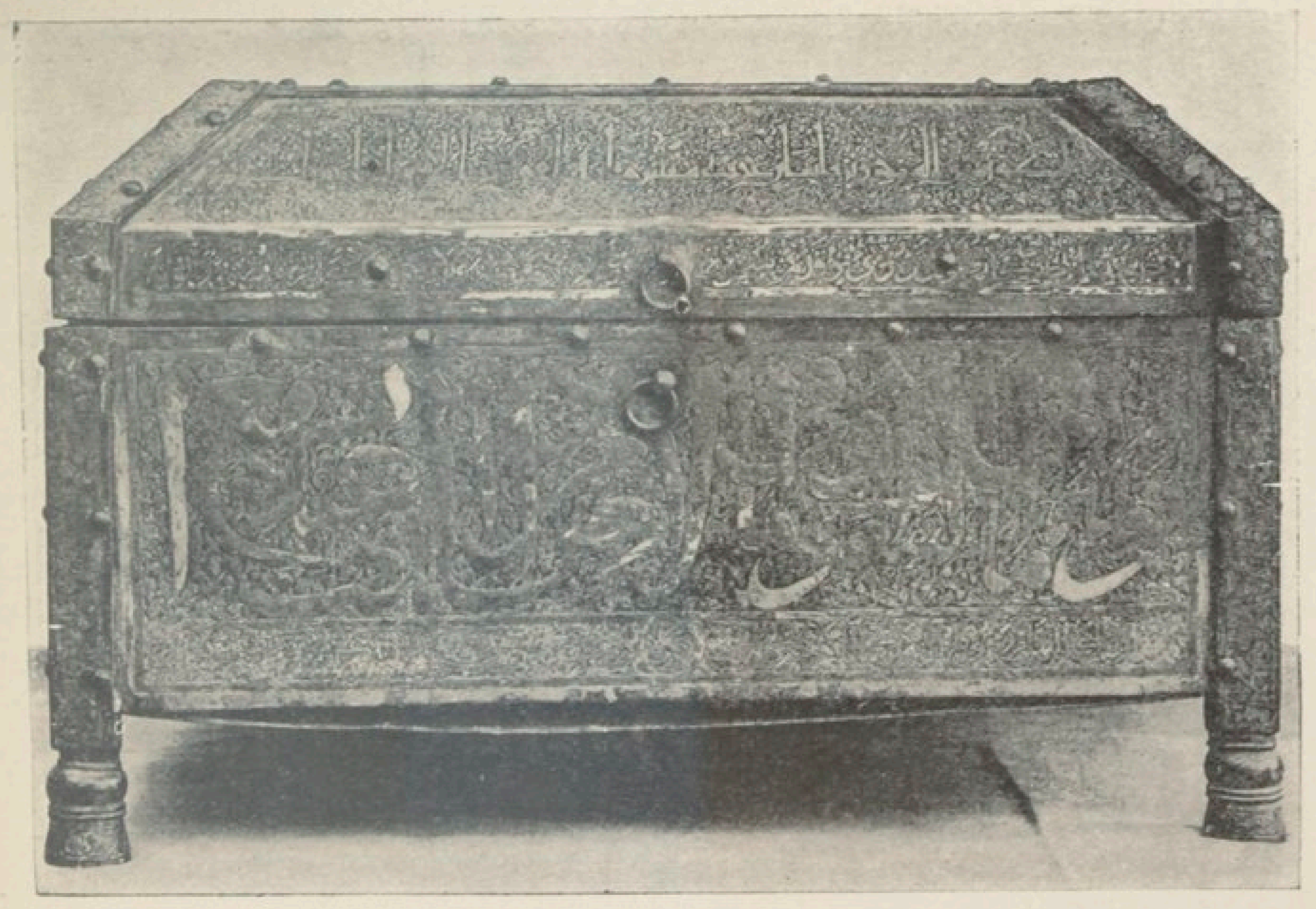


Fig. 258. — Boîte à *Coran*, vers 1350 (Friedrich Museum de Berlin).

Mamlouks au XIVe siècle. Autre chandelier semblable au même Musée (4505/1858) [1].

Plateaux. — Un très beau plateau du British Museum (ancienne Collection Blacas), à décor de rosettes et de dessins géométriques, avec une grande frise d'inscriptions, donne le nom du sultan Châban [2]. Un autre très grand plateau, du British Museum également, donne dans sa grande inscription le nom du sultan Faradj, fils de Barkouk (1398-1412) [3] (fig. 255).

Un admirable chandelier avec un décor incrusté d'argent d'une extraordinaire richesse, de polygones et d'étoiles entrelacés avec des fonds fournis d'éléments floraux et de fers à T, portant une inscription au nom du sultan mamlouk Kaït-Bai (1468-1496) était au Trésor des Sultans, à Constantinople [4].

Ces grands plateaux destinés à servir le café étaient posés sur des supports toujours artistement incrustés d'argent, comme celui du Victoria Albert Museum (934/1884) [5].

Écritoires. — Ce fut là un genre d'objets qui semblent avoir été en particulière faveur en Égypte. La forme usuelle est celle d'une boîte longue, rectangulaire et creuse, divisée en deux compartiments pour les roseaux, deux récipients pour l'encre. Le couvercle est décoré aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur, de même que les parois extérieures. Le British Museum en possède un très beau spécimen au nom du sultan Châban (fig. 256), et une superbe autre achetée par Franks en 1884, incrustée d'argent et de *cuivre*, ce qui est rare pour les écritoires, décorée sur tout le pourtour des signes du Zodiaque. Une troisième écritoire, décorée de dix-sept figures jouant, buvant, chantant [6], et une quatrième sans figures, mais avec des oiseaux bec à bec, et des

1. Stanley Lane Poole, p. 23 et fig. 88.
2. Reinaud, p. 439 ; Stanley Lane Pool, p. 27.
3. Reinaud, II, p. 441, note.
4. *Album, Exposition de Munich,* pl. CLVIII ; Sarre (F.), *Jahrbuch der asiatischen Kunst,* 1924, pl. XII (3).
5. Stanley Lane Poole, p. 24.
6. Stanley Lane Poole, p. 13.

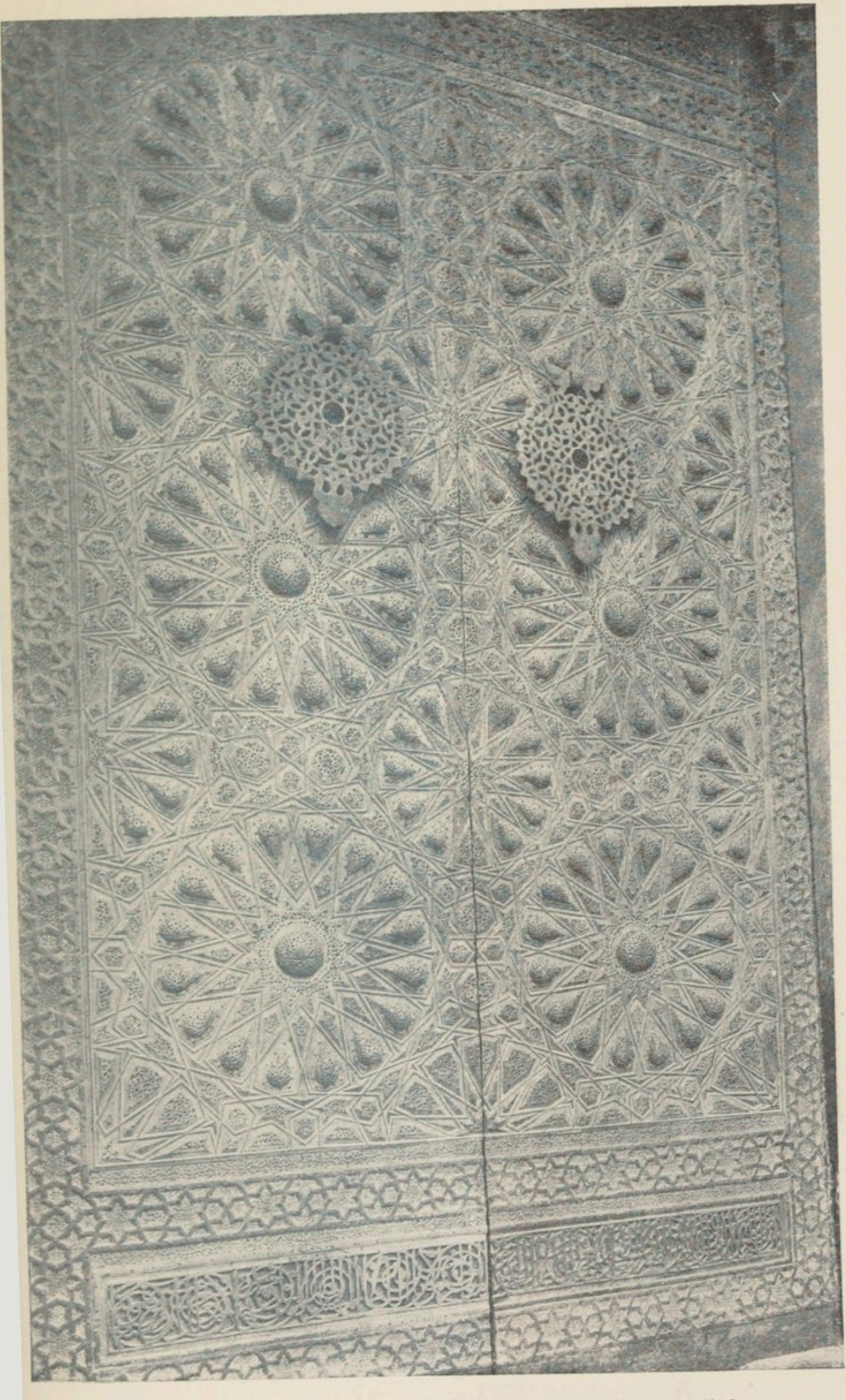


Fig. 259. — Porte de la mosquée d'Hasan, au Caire, XIV[e] siècle, réemployée à la mosquée d'el-Mouyyaed.

médaillons de fers à T en or, sont d'un style plus voisin du goût damasquin et peuvent très bien, ainsi que le croit Stanley Lane Poole, avoir été fabriquées en Syrie au début du XIVe siècle sous une influence nettement mésopotamienne.

Récemment, Mrs Devonshire publiait une splendide écritoire récemment entrée au Musée du Caire, et portant incrustés les noms et titres de Malik Mansour Mouhommad ibn Hadji, neveu du sultan Hasan [1].

Le Louvre possède une écritoire datée de 704 (1304), et le Cabinet des médailles une magnifique au nom du sultan Chaban (1345-1346).

Je n'aurais garde d'oublier une magnifique *caisse à Coran* en bois (fig. 257), du Musée arabe du Caire, plaquée de cuivre jaune ciselé et incrusté d'argent et d'un peu d'or. La belle inscription des côtés, en caractères coufiques et naskhis, ne donne pas la date historique. Elle provient sûrement de la mosquée du sultan El-Gaouri. Elle serait donc antérieure à 1503 [2]. — Une autre superbe caisse à Coran, bien plus ancienne, de même forme, d'environ 1350, est au Musée Friedrich, à Berlin [3] (fig. 258).

Il faut noter encore que, sous les règnes des derniers sultans mamlouks du Caire, les plaques des grandes portes de leurs mosquées sont toutes différentes de celles qui décoraient les vantaux de portes de la madrasa de Baïbars au XIIIe siècle (1266), dont les fragments sont au Victoria Albert Museum (909-1884) à ses armes [4]: elles brillent d'une ornementation splendide où l'argent scintille comme dans le plus beau des objets d'usage. Telle est la splendide porte d'Almas que nous fit connaître Prisse d'Avennes [5], les belles plaques de la porte de la mosquée de Barkouk [6], celles de la mosquée d'el-Gaouri ou de celle de Talaï ibn Rouzzik [7]. Mais aucune n'égale en merveilleux tra-

1. Devonshire (Mrs.), *Salaheddin's writingbox*. (Burlington Magazine, déc. 1919).
2. Herz-bey, *Catalogue*, n° 57, pl. V, et *Gazette des Beaux-Arts*, 1902.
3. E. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 121 ; *Exposition de Munich*, pl. CLVI.
4. Lane Poole p. 223 ; Briggs, *Moham. Arch.*, fig. 223.
5. *L'Art arabe*, vol. II, pl. C.
6. Lane Poole, *Saracenic Arts*, pl. XCVI.
7. *Ibid.*, pl. XCV et CII.

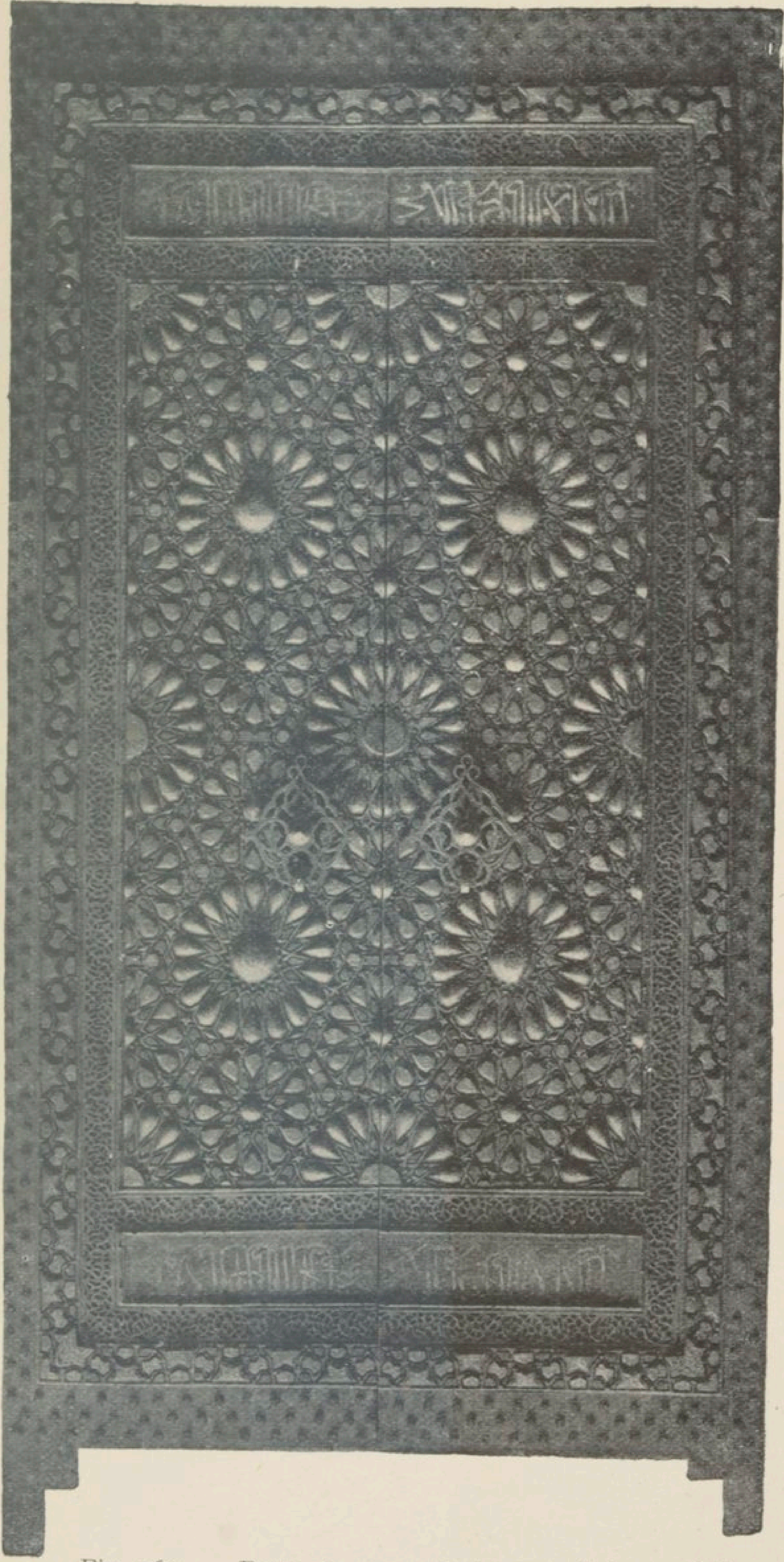


Fig. 260. — Porte de mosquée du XVe siècle, au Caire.

vail, en somptuosité décorative la grande porte qui fut enlevée à la mosquée de Hasan en 1356 par le sultan El-Mouayyed pour être remployée à sa mosquée (fig. 259).

IX

CUIVRES DE LA DYNASTIE RASSOULIDE DU YÉMEN (DU MILIEU DU XIIIe AU XVe SIÈCLE)

Pendant longtemps, toute une série de cuivres fabriqués pour une dynastie tributaire de l'Égypte était demeurée mêlée à la foule innombrable des cuivres syro-égyptiens, jusqu'au jour où Max Van Berchem, par un soigneux relevé de toutes les inscriptions qu'ils portent, s'avisa qu'il pouvait y avoir là un petit groupe important dont il convenait de faire honneur à la dynastie des sultans rassoulides du Yémen, qui les avaient commandés [1].

Cette dynastie, qui régna plus de deux siècles (du milieu du XIIIe siècle au milieu du XVe siècle) sur l'Arabie méridionale, et fit place en 1446 à celle des Tahirides, est intéressante, surtout au point de vue qui nous occupe, par les rapports étroits que le Hedjaz dut entretenir avec l'Égypte pendant la souveraineté des souverains mamlouks. Et les souverains rassoulides les imitèrent par le faste des grands monuments et le luxe des arts industriels entretenus à leurs cours.

Ce fut à l'Exposition des arts musulmans organisée à Paris en 1903 que Max Van Berchem, trouvant un certain nombre de ces cuivres réunis, eut l'idée d'en dresser la liste.

La grande aiguière du Musée des Arts décoratifs de Paris (fig. 261) (ancienne Collection Goupil) en est nécessairement un des monuments capitaux [2]. Munie d'une anse, d'un goulot et d'un couvercle, elle est

1. Max Van Berchem, *Notes d'archéologie arabe*, III ; *Journal asiatique*, 1904.

2. Lavoix, *Gazette des Beaux-Arts*, XXXII ; *Catalogue de la vente Goupil*, n° 74 ; G. Migeon, *Gazette des Beaux-Arts*, 1er semestre 1900 ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 17-20.

décorée d'inscriptions, de rinceaux, d'entrelacs, de fleurons et de personnages. Un large bàndeau circulaire autour de la panse porte :

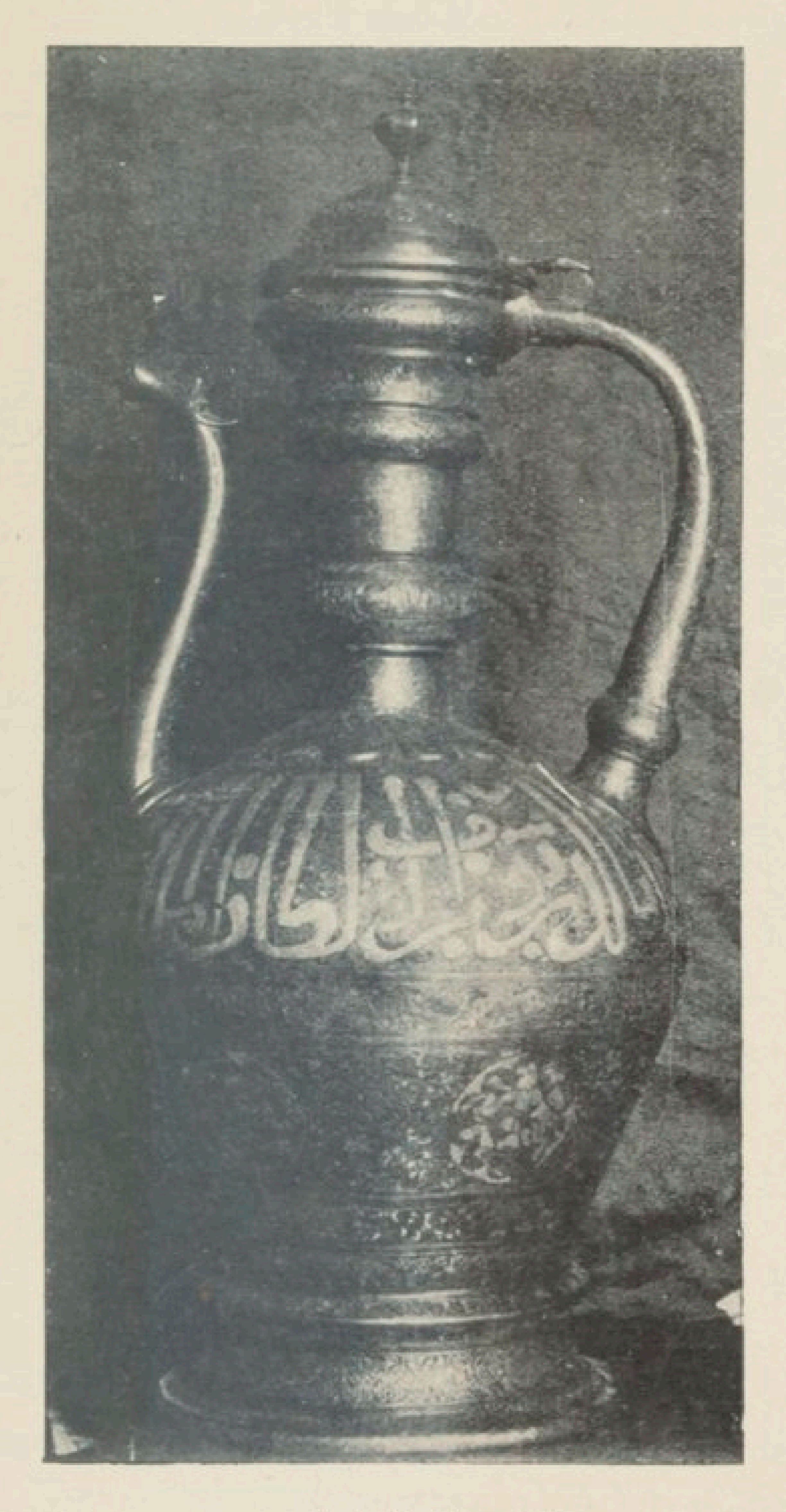


Fig. 261. — Aiguière au nom d'el-Malik el-Mouzaffar, sultan rassoulide du Yémen, datée 674 (1275) (Musée des Arts décoratifs de Paris).

« Gloire à notre maître le sultan el-Malik el-Mouzaffar, fils du sultan el-Malik el-Mansour Omar. » Les médaillons ou cartouches renferment des fleurs à cinq pétales qui paraissent être des armoiries rassoulides.

Un petit bandeau circulaire à la naissance du col porte : « Gravure d'Ali, fils de Housain, fils de Mouhammad de Mossoul. Fait au Caire dans les mois de l'année 674 (1275). » Pièce inestimable, puisque c'est celle où nous trouvons réunies le plus grand nombre d'indications épigraphiques. La forme et son décor permettent d'en rapprocher une autre grande aiguière de la collection Carrand au Bargello de Florence, au nom du rassoulide Malik Afdal (1363-1377) [1].

Le nom de ce même sultan rassoulide se retrouve sur un grand plateau que M. Max Van Berchem vit en 1903 entre les mains d'un marchand de Paris [2].

Une magnifique écritoire, de la forme rectangulaire oblongue habituelle, avec les inscriptions, les armoiries, les médaillons à canards, les rinceaux et les fers à T, incrustés en or et en argent, est au Victoria Albert Museum (370-1897) un des cuivres les plus somptueux qu'on puisse voir. Un bandeau sur les quatre côtés du couvercle porte l'inscription au nom du sultan rassoulide Malik Mouayyad Daoud et la date de 702 (1302) [3]. Contemporaine de l'écritoire du Louvre, elle rappelle plutôt comme richesse l'écritoire du Cabinet des Médailles.

Un grand chandelier de la collection Hugues Kraft, couvert de rinceaux et d'inscriptions, donnait le nom de ce même sultan [4].

Un plateau d'une dimension inusitée que M. Delort de Gléon donna jadis au Musée du Louvre (fig. 262), décoré de rinceaux et de canards, et d'immenses inscriptions rayonnant du centre même de la pièce, donne le nom du sultan rassoulide el-Malik el-Moudjahid Ali (1321-1363), fils du sultan el-Malik el-Mouayyad Daoud, « lui qui réunit la gloire des deux dignités, celle de l'épée et celle de la plume ». Cette pièce, admirable d'effet et de conservation, nous donne ainsi le nom du sultan son père et prédécesseur [5]. — Un chandelier de la

1. Khunel, *Exposition de Munich*, pl. CLVII.
2. Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 40-41.
3. *Ibid.*, III, p. 47-48.
4. *Ibid.*, III, p. 48.
5. *Ibid.*, III, p. 60 ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, n° 98, pl. XXXII.

collection Delort de Gléon avec un grand bandeau circulaire autour de la base donne encore le nom de ce même sultan.

Un autre grand plateau de la collection Piet-Lataudrie, décoré d'inscriptions, de cartouches et de rinceaux, avec un large bandeau circulaire, portait une inscription au nom du sultan rassoulide Malik Afdal el-Abbas [1].

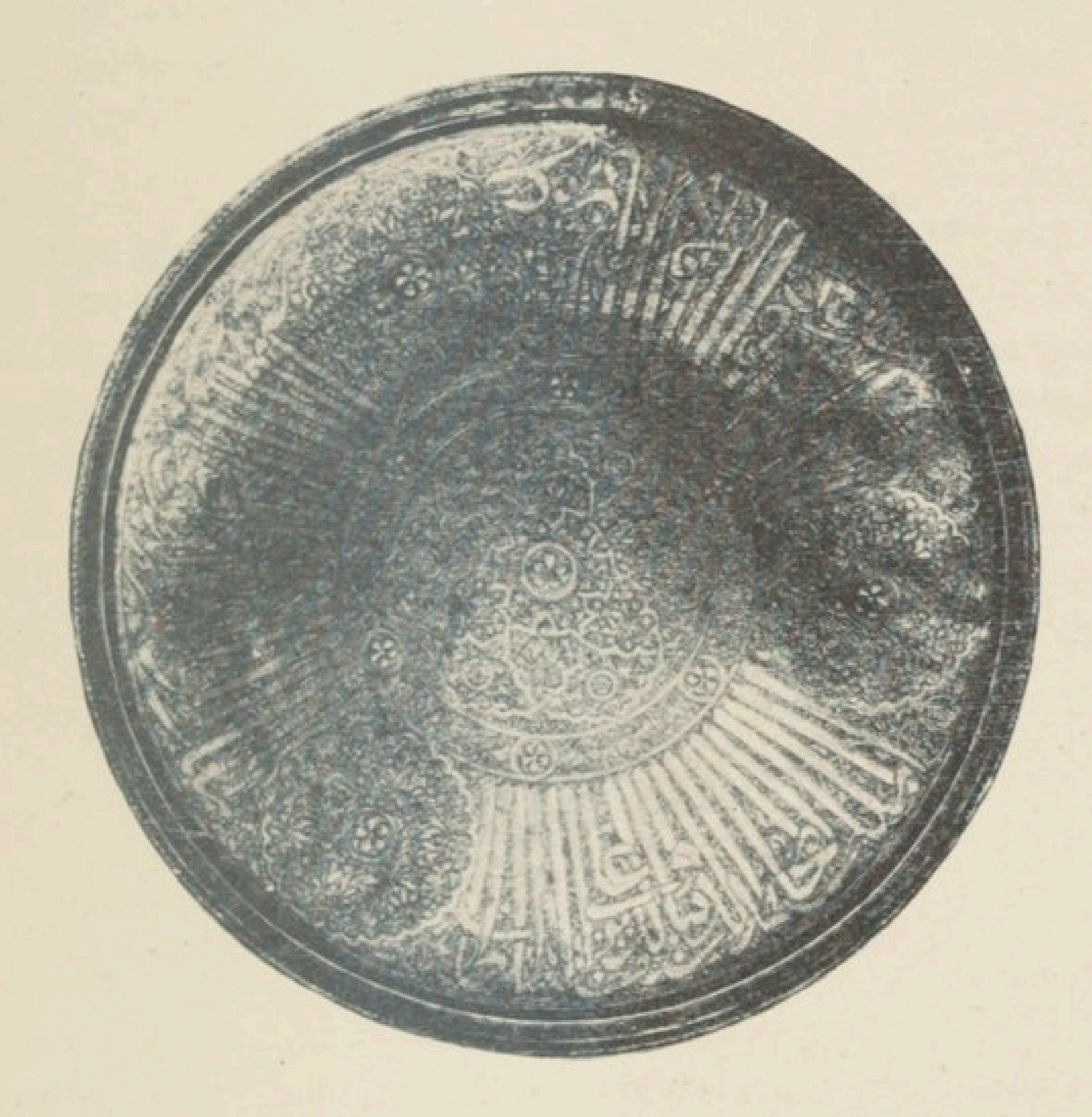


Fig. 262. — Plateau au nom du sultan rassoulide du Yemen el-Malik el-Moudjahid Ali, 1321-1363 (Musée du Louvre).

Enfin un plateau de la collection Hugues Kraft, décoré de rinceaux, de canards, de fers à T et de chasseurs à cheval dans des médaillons, portait un grand bandeau circulaire avec l'inscription au nom « du rassoulide Koutb ed-Din, que son élévation soit durable » ; il s'agit proba-

1. Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 68.

blement d'un fonctionnaire d'une des cours rassoulides du XIVe siècle [1].

Que conclure de ces différents témoignages scientifiquement contrôlés par un orientaliste aussi éminent que Max Van Berchem ? Pouvons-nous supposer que nous nous trouvons en face d'une école du Yémen (ainsi que le pensait M. Casanova, qui la rattachait à l'école syro-égyptienne) ? Mais voici que la grande aiguière du Musée des Arts décoratifs (document considérable) nous révèle qu'elle fut faite au Caire, ce qui nous confirme les relations étroites des deux pays et les commandes que les sultans rassoulides du Yémen pouvaient faire en Égypte. Elle nous fait connaître aussi le nom d'un artisan de Mossoul, augmentant ainsi la somme de témoignages qui nous confirment le succès et l'influence des artistes mésopotamiens dans toutes les cours des sultans d'Égypte, de Syrie ou du Yémen. Et les pièces que nous avons étudiées à la suite de l'aiguière principale, d'esprit essentiellement syro-égyptien, n'apportent toutes que des éléments plus nombreux et de plus fortes certitudes sur cette question, qui du moins semble bien tirée au clair.

X

GROUPE PERSAN DES XIVe ET XVe SIÈCLES
GROUPE PERSAN ET HINDOU DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

La Renaissance mésopotamienne du XIVe et du XVe siècle, qui inspira, ainsi que nous venons de le voir, l'école syro-égyptienne, sous les sultans mamlouks, détermina sans doute, à l'est, une nouvelle *école persane* assez difficile, semble-t-il, à relier au groupe primitif de monuments de la fin du XIIe siècle, notre point de départ, et qu'il est peu commode d'amorcer à une époque bien précise en l'absence de toute inscription pouvant nous donner un nom ou une date certaine. Il paraît bien cependant, à un certain nombre de caractères communs avec les cuivres de Mossoul, que les cuivres que nous allons examiner doivent dater du XIVe et du XVe siècle et que cette école floris-

1. *Ibid.*, p. 86-90.

sait en Perse sous la dynastie mongole, correspondant ainsi à l'école égyptienne des Mamlouks. Nous en avons étudié le style particulier dans la discussion préliminaire de ce chapitre, en particulier le caractère des médaillons à personnages assez allongés et élégants, et celui des inscriptions aux titres anonymes d'un souverain d'une dynastie persane ou mongole (deux bassins du Musée du Louvre) [1].

Une des pièces les plus remarquables que nous connaissions de cette

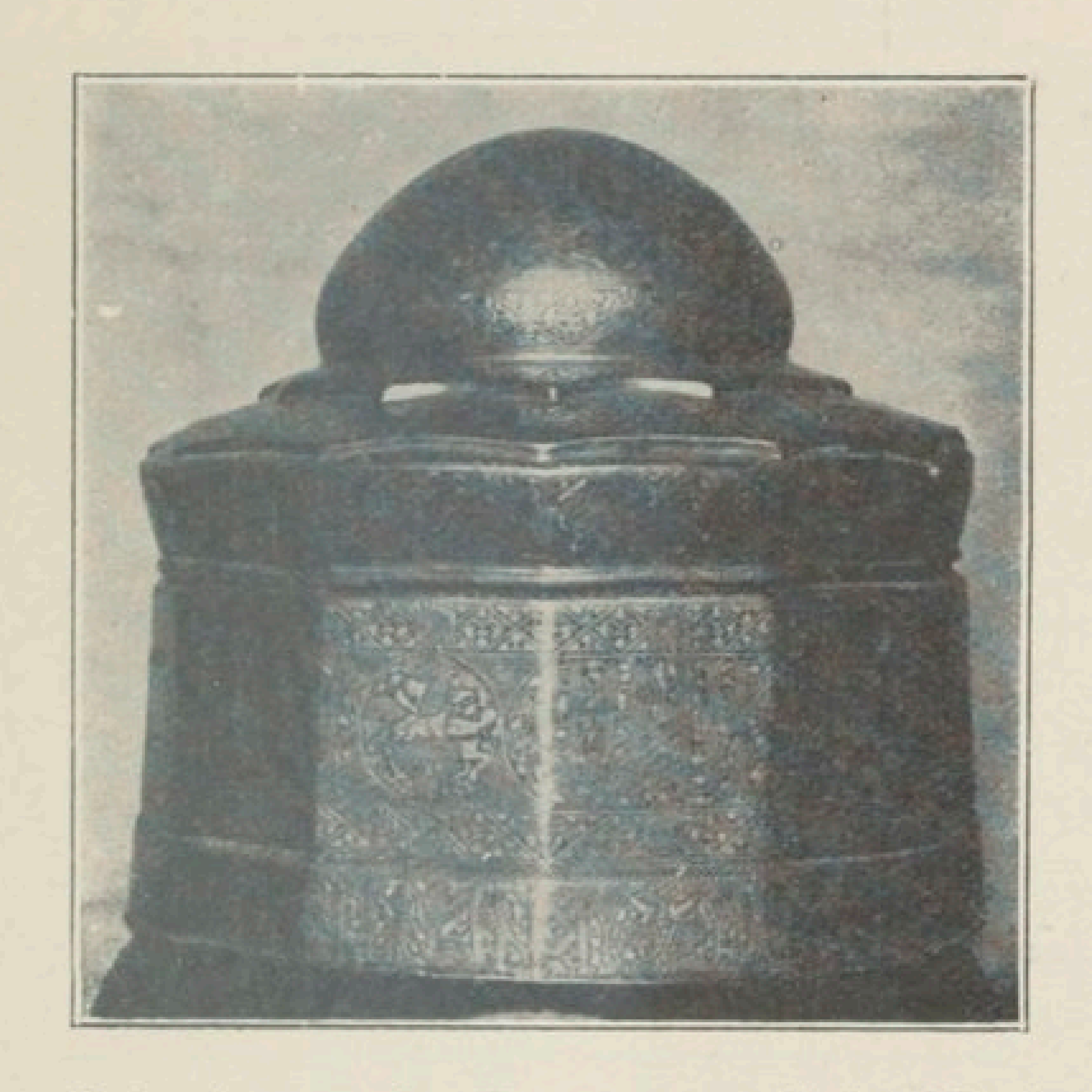


Fig. 263. — Boîte à coupole. Perse, XIVe siècle (Musée du Louvre).

série est une grande *boîte octogonale* du Musée du Louvre [2] (fig. 263) à pans coupés, décorée d'inscriptions et de médaillons de cavaliers ; le couvercle octogonal aussi est bombé comme les coupoles habituelles aux monuments de la Perse. Le travail de ciselure et de damasquinage y est d'une extraordinaire finesse.

Un seau de la même époque, probablement XIVe siècle, décoré de grands médaillons ronds, où des princes, assis à l'orientale, reçoivent les hommages de sujets debout, offre d'étroites frises d'inscriptions

1. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, nº 83 et 84, pl. XXVI.
2. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, nº 85, pl. XXVIII.

arabes recoupées au centre de *caractères persans*, s'enlevant sur le fond de fers à T bien connu des cuivres de Mossoul (Collection de M. Mutiaux) [1] (fig. 264).

Un fort beau chandelier décoré de petits médaillons de cavaliers entre deux hautes inscriptions protocolaires aux titres d'un sultan de Perse ou d'Asie Centrale (Collection Edmond Guérin) et un bassin



Fig. 264. — Seau. Perse, XIVe siècle (Collection E. Mutiaux).

(même collection) où ces mêmes inscriptions sont recoupées de caractères coufiques offrent, dans des médaillons, des scènes infiniment curieuses de la vie persane. Les personnages sont d'une rare élégance et groupés avec un art parfait. Ce sont des scènes de la vie de cour, réceptions et fêtes, avec le souci de faire intervenir dans les fonds des détails de nature, fleurs ou oiseaux.

Cet art du cuivre damasquiné se poursuivit longtemps en Perse,

1. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, pl. XVI.

mais il tendit de plus en plus, comme c'est la loi, vers la finesse et l'adresse, au détriment de la force et de la largeur de style et d'exécution. Le goût de la nature était en outre devenu de plus en plus vif en Perse sous



Fig. 265. — Boîte de cuivre. Perse, XVI[e] siècle (ancienne Collection Paul Garnier).

la dynastie des Séfévides, et les artistes savaient lui emprunter les éléments de plus en plus exacts de leurs décorations. On peut s'en rendre compte avec une petite boîte à couvercle bombé de la collection Paul Garnier, incrustée en argent de rinceaux fleuris, au milieu desquels

jouent des animaux, chats sauvages, lièvres, antilopes, et qui est le plus délicat cuivre persan du XVIe siècle qu'on puisse voir (fig. 265). Presque tous les détails décoratifs de cette petite pièce, nous pourrions les retrouver dans les pages des beaux manuscrits persans, sur la panse des belles bouteilles de faïence à reflets où triompha l'art merveilleux de ce beau XVIe siècle. D'un charme analogue est une petite chope en cuivre gravé et doré décorée de fleurs, de palmes et d'ornements, tous analogues à ceux d'un beau tapis d'Ispahan (Collection Paul Garnier).

Plus tard, l'art du cuivre en Perse ne produisit plus que des pièces de plus en plus froides, d'une gravure très précise, mais très rigide, sans fantaisie, et limitée à un très petit nombre de motifs se répétant avec monotonie, gravés sur des fonds niellés de vernis noir.

L'une des plus belles pièces de ce XVIIe siècle persan est une vasque en forme de nacelle, terminée à chaque extrémité par des têtes de dragons (Collection Edmond de Rothschild) [1], ou ces très nombreux chandeliers à fûts droits, décorés de chevrons ou d'inscriptions gravées sur un fond de vernis noir (fig. 266).

Il convient de mettre tout à fait à part deux cuivres nés peut-être dans le Turkestan septentrional, et qui n'ont aucun rapport avec les autres. C'est un grand chandelier gravé sur le col de rosettes et d'entrelacs, et sur la base de cinq cartouches à inscriptions de louanges et de souhaits. Légué au Louvre par G. Marteau, nous savons qu'il était jadis emboîté dans un grand soubassement qui est demeuré au Musée de l'Ermitage à Pétrograd. Jadis l'objet était complet à la grande mosquée d'Ahmad Yasawi, prince timouride (début du XVe siècle) à Turkestan (ville entre Tachkent et la Caspienne) [2].

De cette école persane des XIVe, XVe et XVIe siècles se détacha l'*école hindoue*, dont il faut étendre les ramifications aux khans de l'Asie centrale, particulièrement celui de Bokhara, et aussi à la vallée du Cachemire.

1. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, pl. XXV.
2. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, n° 86, pl. XXXIV.

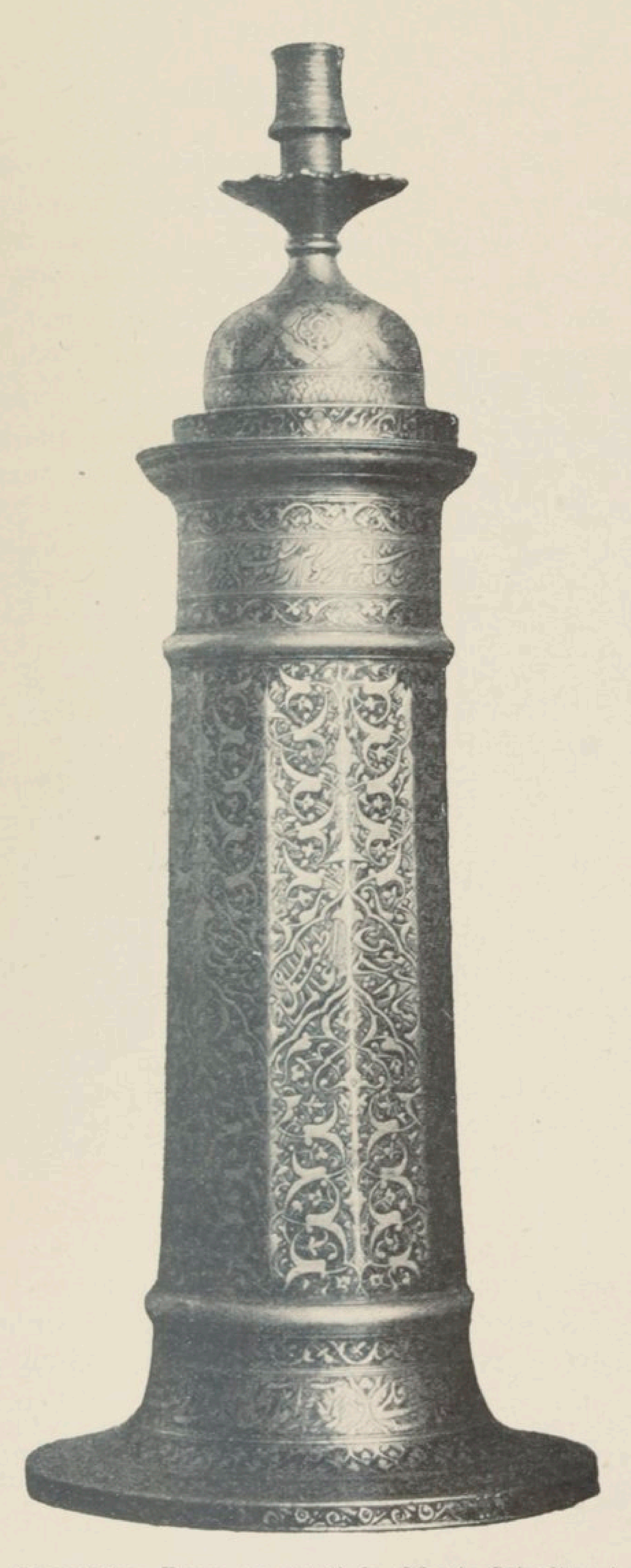


Fig. 266. — Chandelier. Perse, XVIIe siècle (Musée Stieglitz, à Pétrograd).

Tout à fait exceptionnel dans ce groupe est un flacon plat en bronze vert, avec deux anses à forme de bouquetin, où se ressent toute l'influence persistante en Asie de cet art sassanide, où cet élément décoratif intervient sans cesse dans les pièces d'orfèvrerie (un bouquetin d'argent de l'ancienne collection Tieschievicz est au Musée au Louvre). Sur la panse plate du flacon, une frise circulaire porte une inscription incrustée en argent sur des rinceaux. Cette pièce unique est inscrite au British Museum, de façon très fantaisiste, comme originaire du Pendjab à la fin du XIIe siècle (fig. 267).

Mais l'énorme quantité de pièces fournies par ce groupe consiste en plateaux, en bassins, et surtout en aiguières et en cafetières (fig. 268) datant des XVIIe et XVIIIe siècles. Les unes à fonte de cuivre lourde, n'ayant qu'une décoration gravée sans nulle incrustation d'argent, sont souvent encore de formes assez nobles ou élégantes, avec de beaux mouvements d'anses, et furent fabriquées à Samarcande ou à Bokhara : les autres, à fonte de cuivre chargée d'étain, gravées, rarement damasquinées, avec des ornements parfois ajourés, sont de matière laide, de formes sèches et maigres, et d'une décoration extrêmement pauvre : ce sont surtout les pièces fabriquées dans l'Inde et au Cachemire, auxquels M. de Ujfalvy a consacré un livre d'un développement excessif [1]. Tout ce groupe, d'ailleurs, ne se recommande pas plus par la beauté que par l'intérêt historique, et l'on nous pardonnera d'avoir été si bref à son endroit.

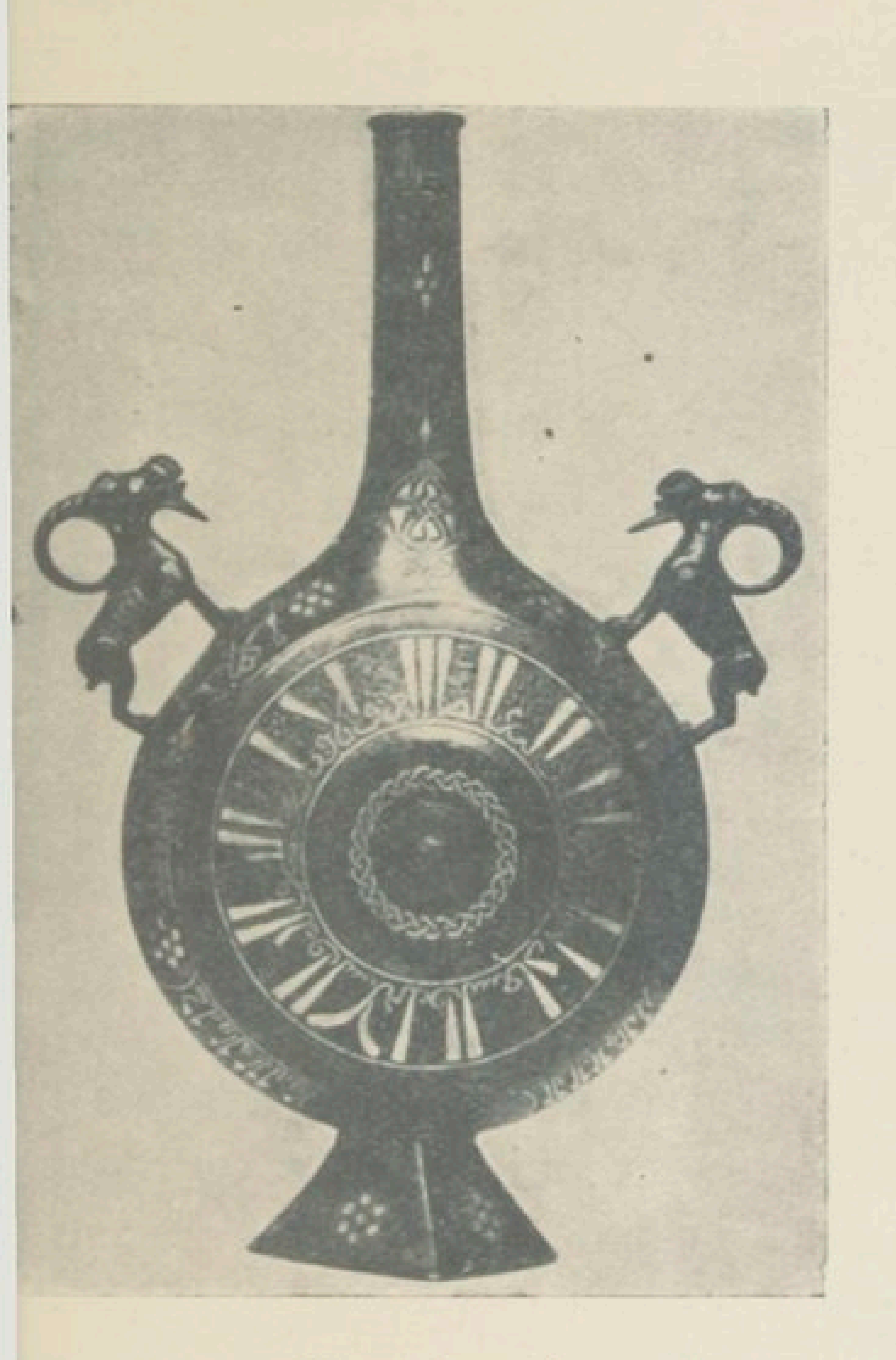
XI

LES CUIVRES TURCS

Bien qu'ils soient extrêmement rares, les objets de cuivre gravés incrustés d'argent semblent avoir aussi été fabriqués pour les premiers sultans ottomans de Brousse : tels sont deux petits vases dont l'un est entré au Louvre provenant de la collection de M. Paul Garnier [2]. Il

1. *Les cuivres du Cachemire*, par M. de Ujfalvy, Paris, Leroux.
2. G. Migeon, *Musée du Louvre : Art musulman*, I, n° 14, pl. XXVII ; *ibid.*, n° 115.

est à pans coupés, incrusté en argent de petits médaillons de tiges de fleurs, de personnages et d'animaux. A l'entre-croisement des pans coupés sont incrustés en or et argent des groupes de lettres dont la suite donne le nom du sultan Orkhan (de la dynastie des Ottomans de



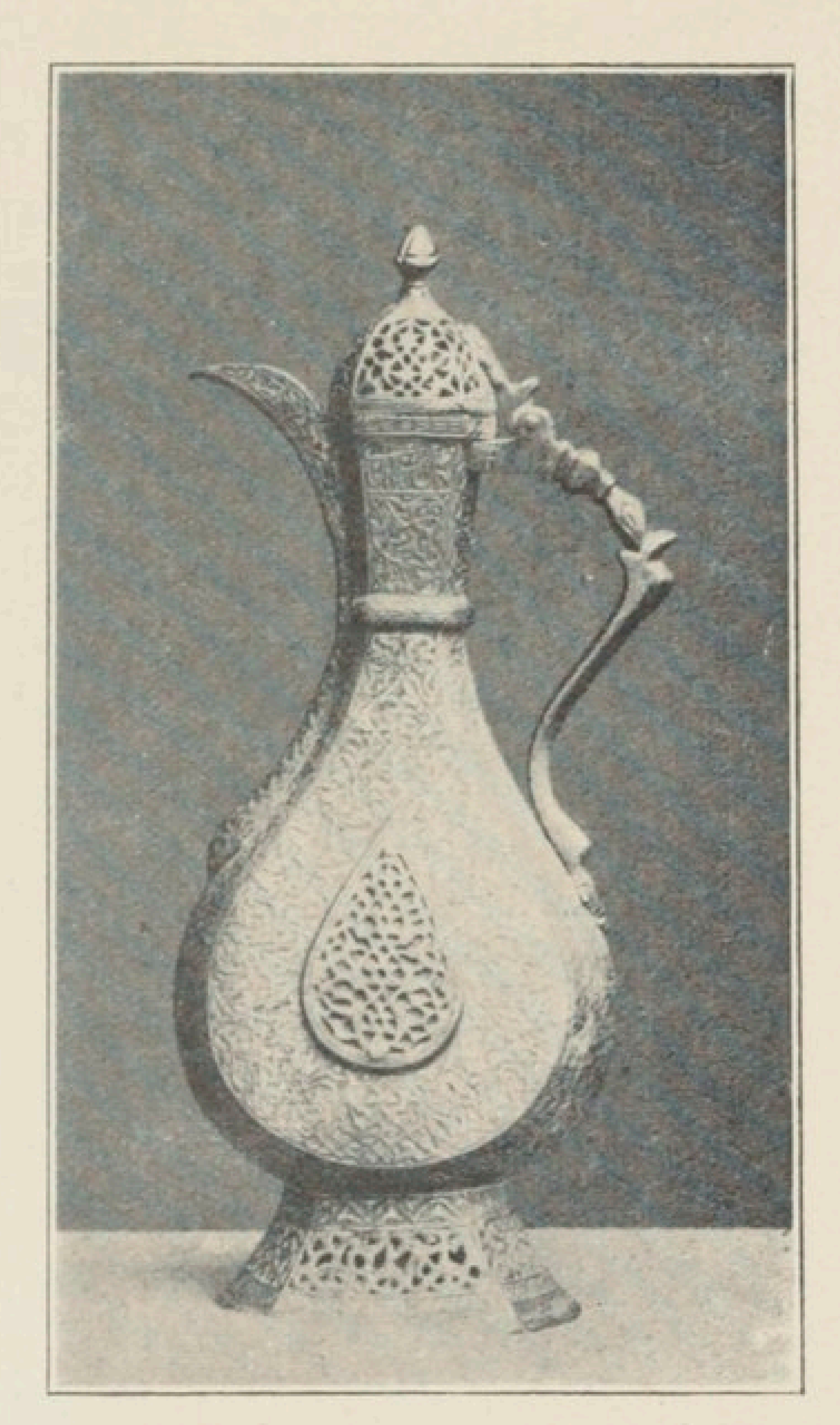


Fig. 267-268. — Vase et cafetière. Inde, XVIIe siècle.

Brousse) et la date 730 (1330); un autre assez analogue était dans la collection Octave Homberg au nom du fils du sultan Othman, le premier de la dynastie, et portait la date 726 (1326).

Ce genre de petits vases semble s'être transmis à la cour de Constantinople, puisqu'il en est un au Louvre à panse renflée, décoré de même

sorte, dont l'inscription est au nom du sultan Soulayman II, fils du sultan Sélim 1520 ou 1523.

Cette industrie en Turquie donna aux pièces de cuivre un tout autre caractère aux XVIIe et XVIIIe siècles. Ce sont des cuivres gravés et dorés, bassins, aiguières et cafetières, trouvés en grande quantité en Turquie, qu'on dut fabriquer au XVIIIe siècle en Asie Mineure et peut-être aussi à Constantinople. Ces pièces, du moins, ont presque toujours une grande beauté de formes, et la dorure usée y a pris un ton admirable. C'est vraiment, en matière vulgaire, une des plus belles orfèvreries de table qu'on ait créées. La collection de M. Piet-Lataudrie en possédait une suite tout à fait remarquable [1].

XII

LES CUIVRES VÉNITIENS DES XVe ET XVIe SIÈCLES

Il n'est pas douteux que des objets d'un art aussi charmant que les cuivres incrustés d'Orient aient trouvé en Europe des marchés tout ouverts. Il est certain que, même avant les Croisades, les monastères occidentaux recevaient des bassins ou des boîtes en cuivre dont ils faisaient usage. Le moine Théophile en fait déjà mention. Le mouvement dut être plus accusé encore à une cour comme celle de Frédéric II, qui était presque celle d'un souverain oriental, et qui employa tant de mercenaires arabes. Ces troupes tinrent garnison dans certaines villes de l'Italie, où bien des traces de leur séjour ont subsisté : Lucera s'appela aussi Nocera des Païens ; Pise, durant une bonne partie du XIIIe siècle, avait un quartier oriental, le Kinsica ; à Ferrare, il y avait une via Saracena ; à Gênes et à Florence, il y avait de vrais bazars orientaux, et l'on sait qu'Amalfi, dans le sud, était le grand port ouvert sur l'Orient.

Mais ce fut surtout Venise dont les intérêts en Orient étaient considérables ; ses colonies s'éparpillaient en Turquie, en Grèce, en Palestine.

1. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, 1903 ; *Catalogue*, n°s 195-210.

Elle avait des traités avec l'Égypte et la Syrie et leur offrait un échange de privilèges. Le Fondaco dei Turchi existe encore sur le grand canal.

Cette cité presque orientale fut le centre du travail du métal à la façon de l'Orient ; mais les objets qui sont sortis des ateliers vénitiens en portent la marque bien personnelle ; les formes, en passant de l'Orient, s'y sont épurées et distinguées ; elles ont plus de finesse et de délicatesse

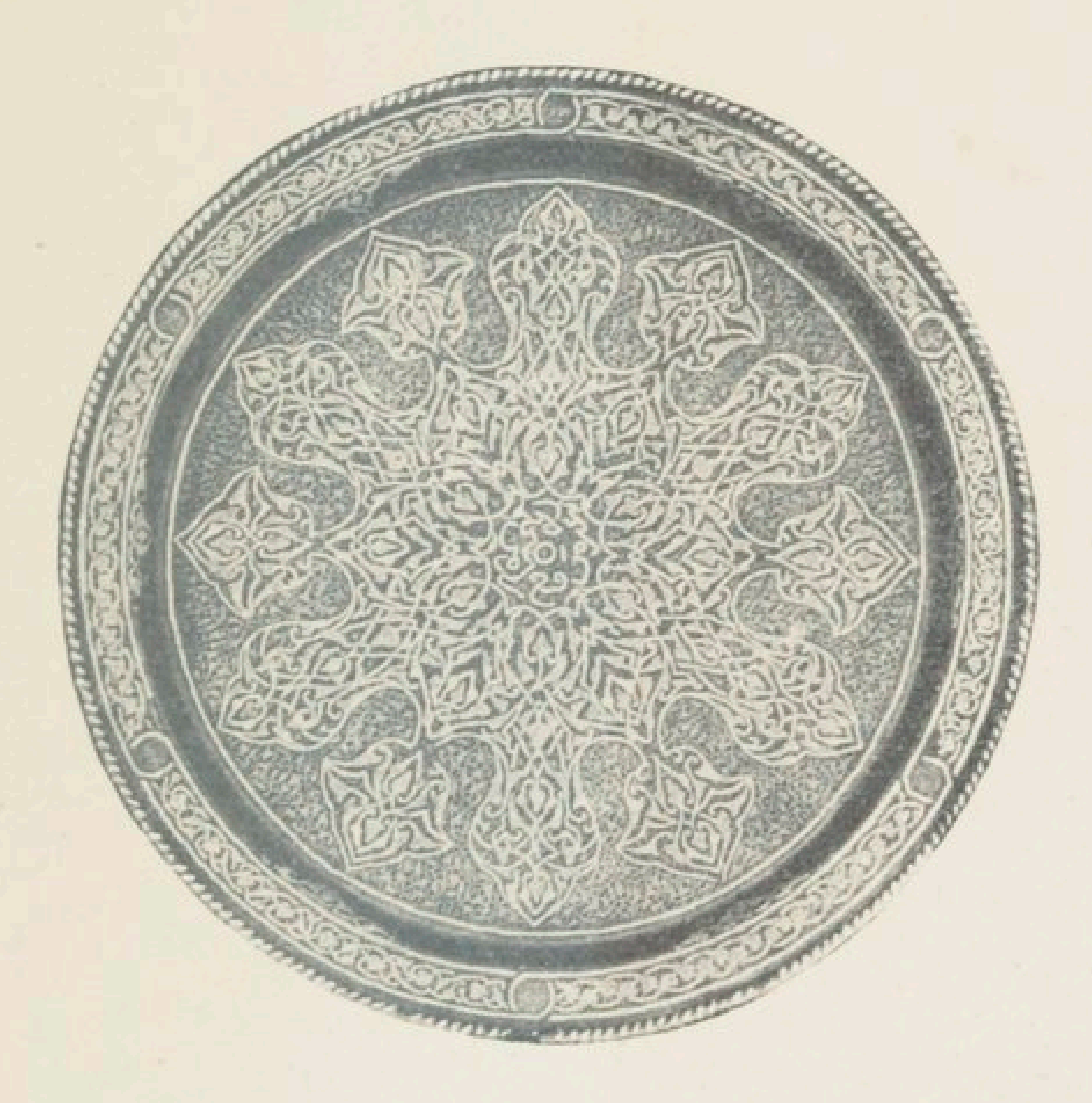


Fig. 269. — Plat de cuivre incrusté. Venise, XVIe siècle.

(fig. 269). La décoration s'en est sensiblement modifiée ; on n'y trouve plus de médaillons à inscriptions ou à armoiries musulmanes, mais des écussons européens. L'incrustation d'argent y est plus modérément employée et même fait souvent défaut. Le dessin est indiqué par un léger et fin relief de lignes, et non par l'opposition des deux métaux. Et, quand il y a incrustation d'argent, elle se fait en filets excessivement minces et grippés (fig. 270).

On a jadis donné à cet art de Venise le nom d'art des Azziministes D'où venait cette appellation ? La collection du marquis Trivulzio à

Milan possède un coffret d'acier, décoré d'arabesques incrustées en or, qui est bien anciennement connu. Dans le fond de la cassette, sur une légère plaque d'or, se dessine une planisphère en forme de cœur. Au

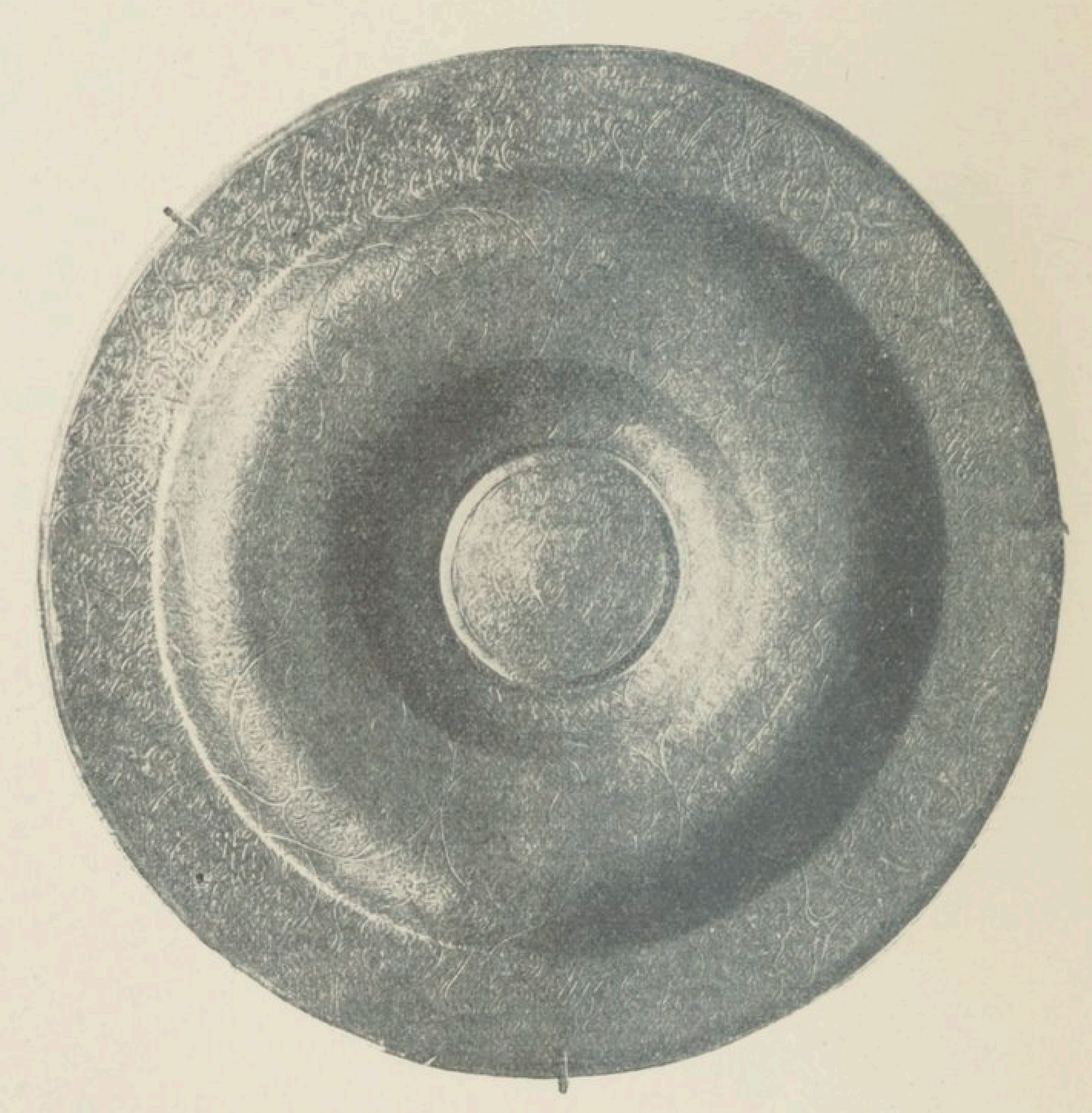


Fig. 270. — Plat de cuivre incrusté. Venise, XVIe siècle (ancienne Collection Chabrière-Arlès).

couvercle une carte de l'Italie et des rivages voisins, damasquinée en or, et sur la corniche une inscription : « Paulus ageminius faciebat ». A la fin du XVIIIe siècle, cette cassette était entre les mains d'un certain

Meneghetti, marchand au Rialto, et Canova qui la connaissait la prônait comme une merveille.

Qu'était cet ageminius? Était-ce là un nom d'artiste, une indication d'origine, ou une profession? L'abbé Mauro Boni a prétendu que la racine devait être Ghemme, village du Milanais, et qu'il y fallait voir un nom d'origine. Francesconi a prétendu que c'était un nom indicatif de métier.

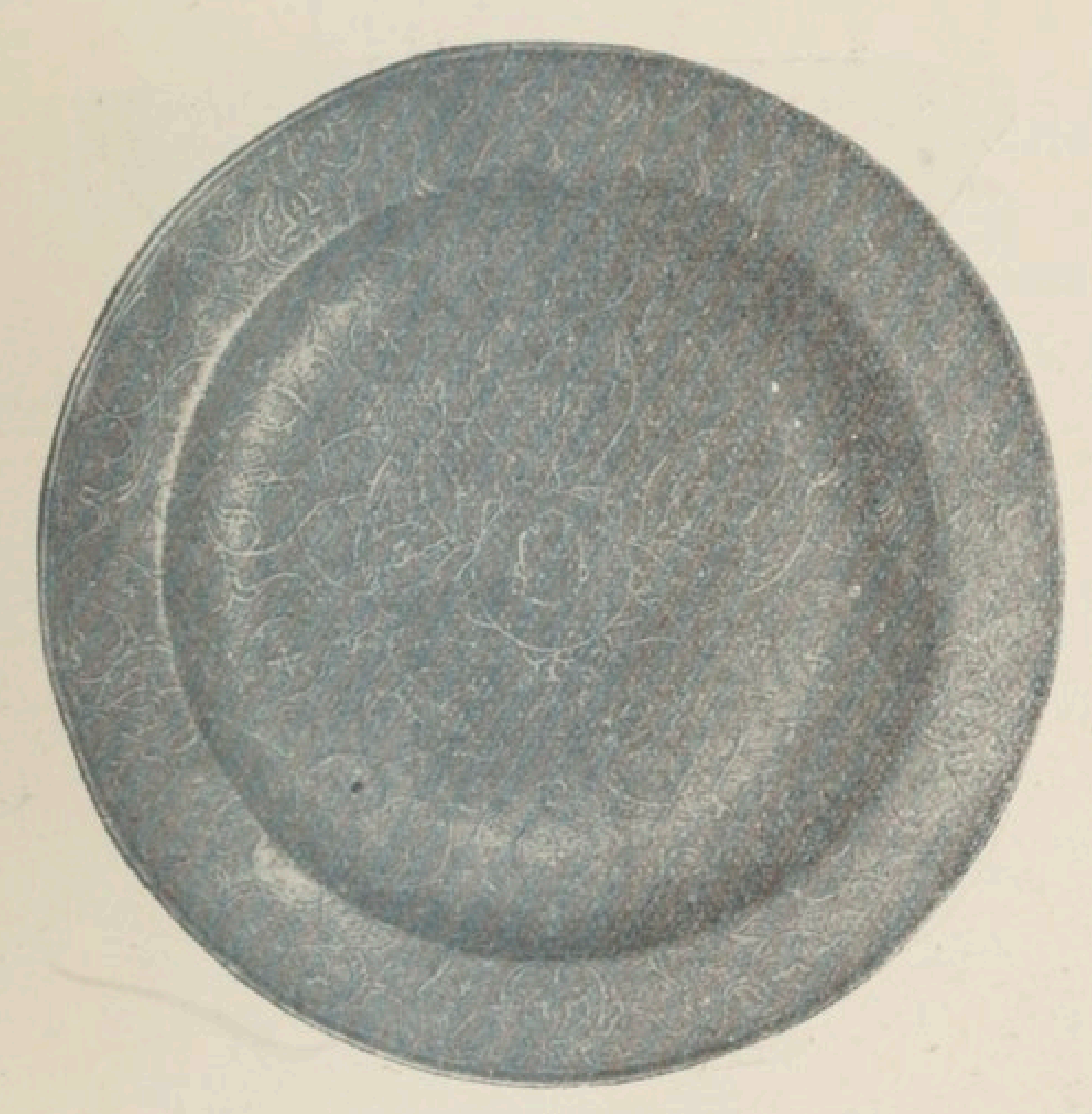


Fig. 271. — Plateau en cuivre incrusté signé Rugina Greco, de Corfou, 1550 (Musée d'Art et d'Industrie, à Vienne).

En arabe, les non arabes se disant el-Adjam, on en avait tiré « lavori alla gelmina, ou alla gemina, ou encore all Ageminia, all' azzimina », et il nommait Paolo Rizzo, orfèvre vénitien, comme auteur probable de la cassette.

M. Henri Lavoix, le dernier qui se soit occupé de la cassette d'acier incrusté d'or de la collection Trivulzio, y trouva le prétexte de l'étude si intéressante et si neuve qu'il consacra aux cuivres incrustés de l'Orient[1].

1. Lavoix (H.), *Les Azziministes* (Gazette des Beaux-Arts, 1er semestre 1862).

A l'époque où ce genre de travail commença à être pratiqué à Venise, les artisans durent être des Orientaux, et parmi eux le plus fameux fut ce Mahmoud le Kurde dont nous retrouvons le nom gravé sur un très grand nombre de cuivres connus, et qui était en Italie le véritable héritier des traditions mésopotamiennes.

Un beau plateau du Victoria Albert Museum porte son nom [1].

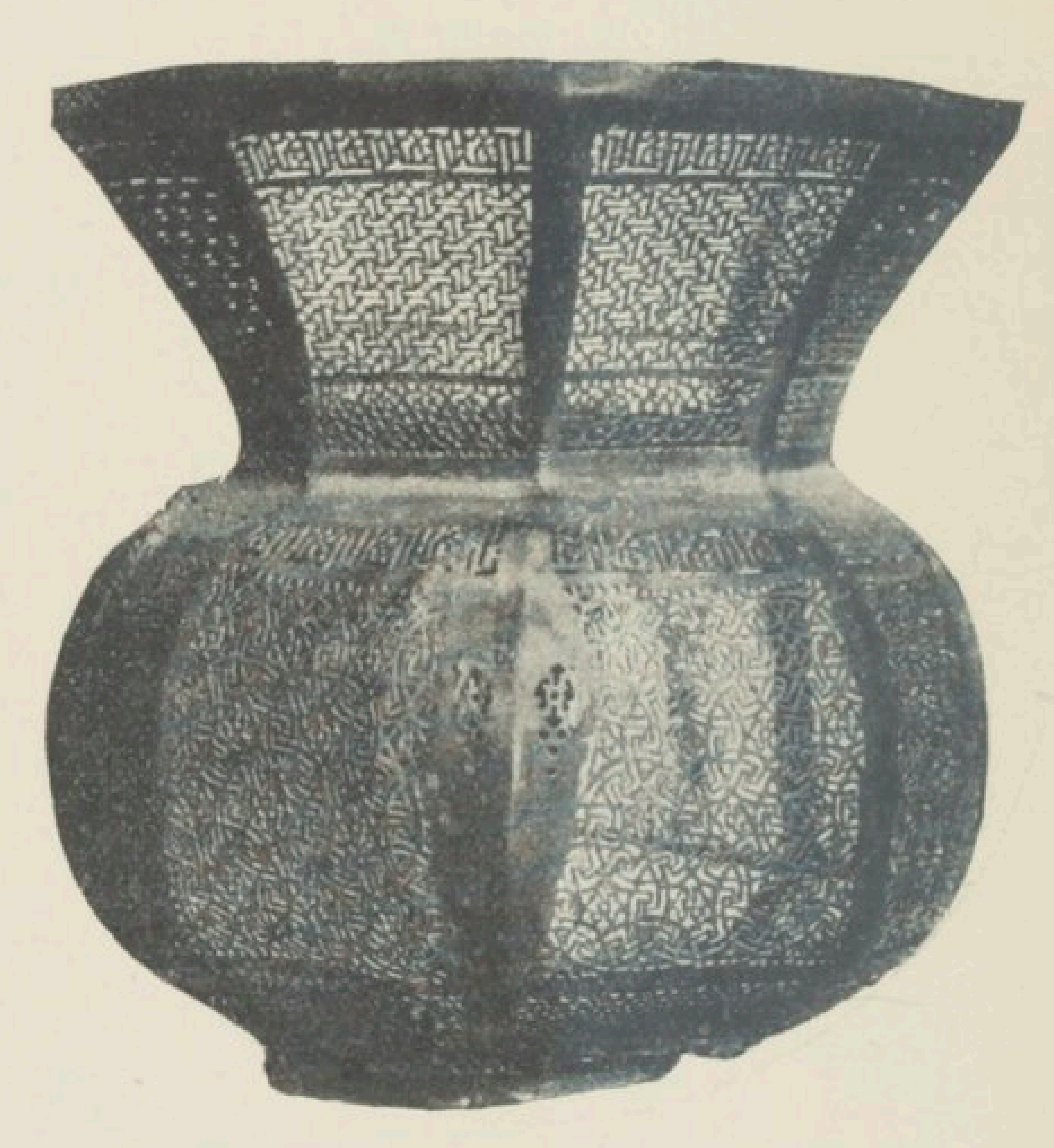


Fig. 272. — Lampe de mosquée provenant de la Kubbat as Sahkra, à Jérusalem, XIIe siècle (Musée du Louvre).

Un autre beau plateau de la collection de M. Ch. Mannheim portait aussi sa signature dans une étoile au centre de la pièce [2], ainsi qu'un bassin du Trésor du Chapitre de Cividale en Frioul.

Un pot à anse, côtelé, dans la collection de M. Paul Garnier, porte la signature : « Gravure du maître Kasim ».

1. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 203, fig. 79 ; E. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 120.
2. *Exposition des arts musulmans*, 1903 ; *Catalogue*, n° 215.

La présence d'ouvriers musulmans à Venise est encore attestée par le caractère nettement persan de deux chandeliers qui se trouvent dans la collection du Dr Sarre à Berlin. Et cependant l'artiste persan qui les cisela à la mode de son pays était obligé de travailler pour l'église, puisqu'il y ajouta des écussons réservés sur la pièce même, avec une croix †. Ils provenaient de la chapelle des Colleone à Tiene, près de Vicence.

Mais les purs Orientaux ne furent pas les seuls à être attirés par l'éclat de la cour des Doges ; il en vint sans doute d'ailleurs, puisque dans un grand plat de cuivre incrusté, avec des médaillons d'entrelacs, au Musée d'art et d'industrie à Vienne, on trouve la signature d'un certain « Nicolo Rugina Greco da Corfu, fecce 1550 », plateau d'ailleurs d'une perfection inimitable (fig. 271).

Il existe au Musée du Louvre un objet tout à fait singulier, qui n'a pas son pareil, et dont nous devons nous occuper en dehors de toute série. C'est une *lampe de cuivre très bruni, ajourée* [1], mais faite d'une feuille si mince que le moindre heurt la déformerait. De la forme habituelle des lampes de mosquée en verre émaillé, destinées à être suspendues par des chaînes passant par des bélières, elle est entièrement repercée à jour sur ses six zones horizontales, chacune emportant un système de décoration différent, et par son style se rapprocherait assez du XIIe siècle (fig. 272).

Provenant de la Kubbat as Sahkra à Jérusalem, elle fut rapportée en France et offerte au Louvre, sur la demande de M. de Saulcy, par M. de Barrère, consul de France à Jérusalem.

1. Longpérier, *Archéologie orientale*, I, p. 456 ; Migeon (G.), *Syria*, I, 1920 ; *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, n° 62, pl. XX.

XIII

CUIVRES GRAVÉS DU MAGHREB

Peut-être peu à peu, par des monuments bien authentiquement anciens, cette industrie du Maghreb nous sera-t-elle révélée. Déjà M. Alfred Bel, durant sa mission au Maroc, a pu trouver à Fez trois anciens vases de cuivre gravés d'inscriptions, l'un au nom du sultan mérinide Abou'l-Hasan (731-749 de l'Hégire) (1331-1348) et les deux autres moins anciens datés de 1650 et 1717. Ils servaient à mesurer l'aumône légale du *fitr* [1].

Mais, comme l'a bien noté M. Henri Terrasse, la damasquine, « technique luxueuse et délicate, fut rare au Maghreb, où les arts avaient plus de rudesse ». A Meknès, quand on l'employa dans les pièces de harnachement, il se composa de rinceaux très simples presque tous géométriques [2].

Il existe à la mosquée de Taza au Maroc un lustre d'une grande importance, daté de 693 de l'Hégire 1294, par une longue inscription de fondation. M. H. Terrasse veut bien me signaler un lustre qu'il croit fort semblable à la mosquée Qarawiyn de Fès, mais qu'il n'a pu qu'entrevoir par les portes ouvertes, — et un autre analogue à la Madrasa Attarine à Fès.

2. Alfred Bel, *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1917, 2e livraison, pl. XXVII-XXIX.
3. Henri Terrasse, *Les arts décoratifs au Maroc*, p. 82, pl. LV, Paris, 1925.

BIBLIOGRAPHIE

Casanova (Paul), *Deuxième exposition des peintres orientalistes*, Paris, Lahure, 1895.

Devonshire (Mrs.), *Some Mirhab Candlesticks* (Burlington Magazine, décembre 1923).

Falke (Otto von), *Kupperzellenschmelz im Orient und Byzanz* (Monatschaften für Kunstwissenschaft, 1909, s. 234).

Kuhnel (Ernst), *Islamische Kleinkunst, Metallarbeiten*, p. 134, Berlin, 1924.

Lane Poole (Stanley), *Saracenic Arts* (Metal Work, p. 180).

Lavoix (H.), *Les Azziministes* (Gazette des Beaux-Arts, 1862, 1er semestre).

Martin (F.-R.), *Altere Kupferarbeiten aus dem Orient*, 70 pl. et texte, Stockholm, 1902.

Migeon (Gaston), *Les cuivres arabes* (Gazette des Beaux-Arts, 1899, 2e semestre).

Reinaud (J.-R.), *Monuments musulmans du Cabinet du duc de Blacas*, 2 vol., Paris, 1828.

Sarre (F.) et Martin (F.-R.), *Die Austellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in Munchen*, Munich, 1912.

Sarre (F.) et Mittwoch, *Sammlung F. Sarre, Metall*, Leipzig, 1906.

Van Berchem (Max), *Notes d'archéologie orientale. Les cuivres arabes et les verres* (Journal asiatique, 1904) (tirage à part).

CHAPITRE X

CRISTAUX DE ROCHE TAILLÉS

L'usage de graver sur les pierres l'expression de quelque pensée ou la représentation de quelque sujet remonte à la plus haute antiquité, et les Musulmans en cela ne différèrent pas des peuples qui les avaient précédés.

Ils se sont servi des pierres qu'avaient employées les Anciens, le jaspe, l'agate, l'onyx, la sardoine, l'hyacinthe, la cornaline, l'améthyste, l'hématite, le jade ; mais, exclusivement pour leurs cachets et sceaux, ou pour leurs bagues. Le cristal de roche seul parait leur avoir servi à composer de beaux objets d'art, coupes ou buires.

Il semble d'ailleurs qu'ils ont attribué aux véritables pierres auxquelles ils attachaient leurs préférences des vertus particulières. Sur ce sujet, aussi bien que sur la technique de la taille des pierres, et sur les inscriptions qu'on y rencontre, Reinaud a consacré les 130 premières pages du premier volume et les 295 premières pages du second volume de son ouvrage *les Monuments musulmans du cabinet de M. le duc de Blacas* (Imprimerie Royale, 1828).

Il y aurait encore à y revenir, la littérature arabe étant pleine d'indications curieuses, malheureusement perdues dans les ouvrages les plus divers, encore en partie ignorés [1].

1. Cf. Kremer, *Culturgeschichte des Orient unter den Chalifen II*, p. 302, et Karabacek, *Ein römische Cameo*, plein de curieux détails sur la technique des pierres gravées et sur les anciennes collections musulmanes, d'après un très curieux ouvrage de Gouzouli, XV[e] siècle.

Des textes suffisamment précis affirment en quelle estime les voyageurs ou les écrivains contemporains tenaient les beaux objets de cristal de roche qu'ils pouvaient admirer alors. Voici Nassiri Khosrau, au XIe siècle : « J'y ai remarqué aussi (au Caire) du cristal de roche de toute beauté, et artistement travaillé par des ouvriers pleins de goût... Il avait été apporté du Maghreb, mais on disait que récemment on en avait reçu de la mer Rouge, puis qu'on l'avait travaillé en Égypte [1]. » Et dans l'inventaire des trésors de Moustansir Billah, dressé par Makrizi dans ses *Khitat*, se trouvent mentionnés : « plusieurs coffres contenant un grand nombre de vases, de la forme de ceux où l'on met la bière encore aujourd'hui en Orient, tous du cristal le plus pur, uni ou ciselé. Deux coffres remplis de vases précieux de différentes matières, un bassin et une aiguière en cristal, un carafon et un bocal de cristal d'une transparence parfaite et d'un travail merveilleux, sur chacun desquels était gravé le nom d'Aziz Billah ; 1 800 vases de cristal dont quelques-uns valaient jusqu'à 1 000 dinars (15 000 francs or) ; beaucoup d'autres pièces de cristal, parmi lesquelles une boîte ornée de figures en relief du poids de 17 rotls ».

Devant des textes comme ceux-là et devant une pièce aussi absolument catégorique que l'aiguière du trésor de Saint-Marc, dont je parlerai bientôt, il est surprenant que M. E. Babelon, dans son histoire de la gravure sur gemmes [2], se soit obstiné à attribuer à des ateliers occidentaux travaillant sous des influences orientales toutes les pièces de cristal taillé que nous connaissons. La « sécheresse d'exécution » inhérente à la matière même qu'il s'agissait de travailler ne peut être un argument défavorable à l'origine orientale. Il y a donc de grandes probabilités pour que tous ces beaux cristaux de roche, dont nous a parlé abondamment Makrizi, datent de l'époque des Fatimides, et, ici encore, je ne limite pas ce genre de travail à la seule Égypte, qu'ils gouvernèrent pendant tant d'années, et où ils donnèrent aux arts une protection si efficace, mais aussi peut-être à la Sicile, si prospère sous leur autorité.

En dehors de certains vases à simple taille, sans aucun décor, comme

1. Nassiri Khosrau, *Sefer Nameh* (traduction Schefer, p. 149).
2. E. Babelon, *Histoire de la gravure sur gemmes*, Paris, 1902.

le grand vase à pans coupés et à deux anses rectilignes, qui fut peut-être jadis au Trésor des Fatimides au Caire, et qui des collections de Marguerite-Thérèse d'Espagne, épouse de Léopold Ier d'Autriche, est entré au Musée d'art et d'histoire de Vienne, ou de celui dont la base est en tête de lion,



Fig. 273. — Aiguière en cristal de roche au nom d'el-Aziz, khalife fatimide d'Égypte, 975-996 (Trésor de San-Marco, à Venise).

à yeux en saillie, du Musée de Carlsruhe [1], un certain nombre de vases conservés au trésor de Saint-Marc à Venise ont donc une origine orientale bien certaine ; ils sont œuvres de lapidaires arabes, ainsi que le témoignent

1. Kuhnel, *Exposition de Munich*, II, pl. CLXII, CLXIII.

les inscriptions que portent quelques-uns d'entre eux. Ils étaient nécessairement travaillés à la meule, l'artiste obtenant le décor à la roue, par usure du cristal même. D'autre part, leurs formes élégantes ou nobles se sont accommodées des belles montures d'orfèvrerie adaptées par des artistes italiens, ce qui en augmente l'intérêt.

La plus belle de ces pièces du trésor de Saint-Marc, dont l'inscription



Fig. 274. — Aiguière en cristal. Égypte, xe siècle (Musée du Louvre).



Fig. 275. — Coupe en cristal. Égypte, xe siècle (Musée du Louvre).

reste le pivot de toute étude des cristaux de roche taillés, est une superbe aiguière piriforme (fig. 273), dont l'anse, prise dans la masse, est surmontée d'un bouquetin ; la panse est décorée de deux lions en relief, accroupis et affrontés et séparés par des feuillages. Autour du col, l'inscription arabe lue par Longpérier dit : « Bénédiction de Dieu à l'Imam el-Aziz Billah », qui fut khalife fatimide d'Égypte et de Sicile, 365-386 de l'Hégire (975-996) [1].

1. Longpérier, I, p. 455 ; Deville, *Histoire de la verrerie dans l'Antiquité*, pl. CX ; Mgr Pasini, *Le trésor de Saint-Marc* (1885), no 118, pl. LII ; Babelon, *loc. cit.*

De cette pièce capitale doit être rapprochée une aiguière tout à fait semblable, qui, provenant du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, appartient au Musée du Louvre [1]. La décoration en est toute semblable, mais l'anse a perdu le bouquetin, dont la trace est visible encore à la brisure. Sur la panse, sont taillés des perroquets, et autour du col l'inscription relue par Max van Berchem dit : « Bénédiction et contentement, et (*sic*) à son possesseur », erreur de répétition, fréquente, paraît-il, dans les inscriptions arabes. Le mot *contentement*, qui avait paru illisible à Longpérier, ne peut donc servir à la démonstration de M. Babelon, enchanté d'y voir une main occidentale ignorante de l'arabe. On sait qu'un des ancêtres d'Éléonore de Guyenne tenait la pièce d'un certain Mitadolus, personnage encore inexpliqué, à moins qu'il ne faille voir dans ce nom qu'un jeu de mots de Suger. Suger fait allusion au don de cette aiguière par Roger II, roi de Sicile, au comte de Champagne Thibaut, qui l'offrit à Suger.

La provenance sicilienne de l'objet apporterait une probabilité de plus à son origine arabe (fig. 274).

Une coupe montée sur pied mentionnée à l'inventaire royal du Musée du Louvre me paraît également une œuvre arabe incontestable [2] (fig. 275), ainsi que l'indiquent les animaux qui décorent le pied, quoi qu'en pense M. Babelon qui conteste le calice même, dont les rinceaux lui paraissent d'une orthodoxie musulmane douteuse. Il doit suffire cependant d'examiner la petite frise du pied, à bouquetins couchés, si semblable à celui d'une aiguière de Saint-Marc, et qu'on retrouve encore dans la pièce de cristal du British Museum (Donation F. de Rothschild).

Dans cette série, dont les deux aiguières du Trésor de Saint-Marc et du Louvre, ainsi qu'une troisième aiguière tout analogue conservée au

1. Dom Germain Millet, *Catalogue du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, 1638, p. 120 ; Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, 1706 ; *Trésor*, pl. V, fig. 6 ; De Linas, *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, I, p. 257 ; Barbet de Jouy, *Gemmes et joyaux de la Couronne*, pl. IX ; *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. II, p. 347 ; t. XII, p. 112 ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, pl. I.

2. Barbet de Jouy, *Gemmes et joyaux de la Couronne*, pl. IV ; G. Migeon, *idem*, pl. II.

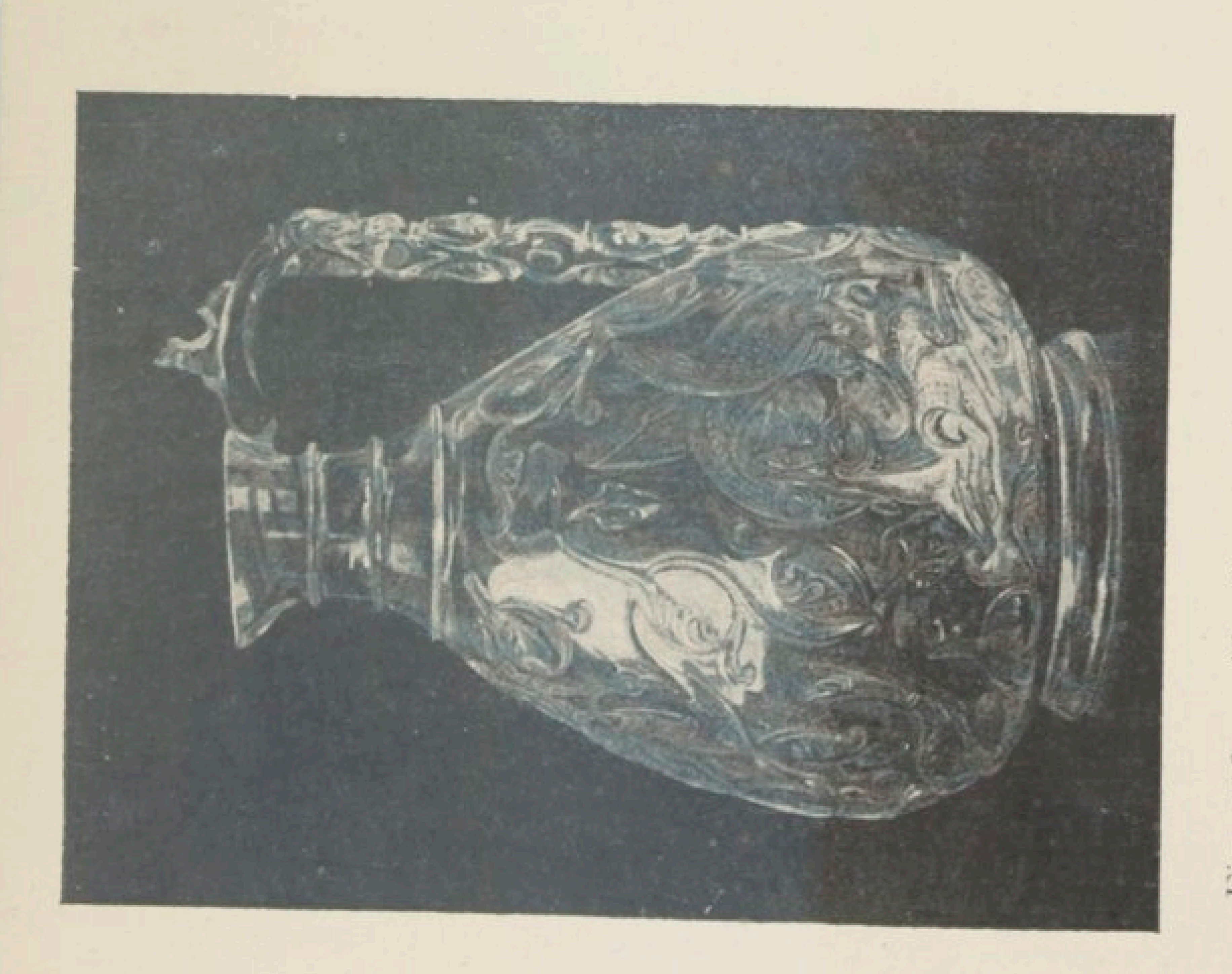


Fig. 276. — Aiguière en cristal de roche. Égypte, x[e] siècle (Victoria Albert Museum).

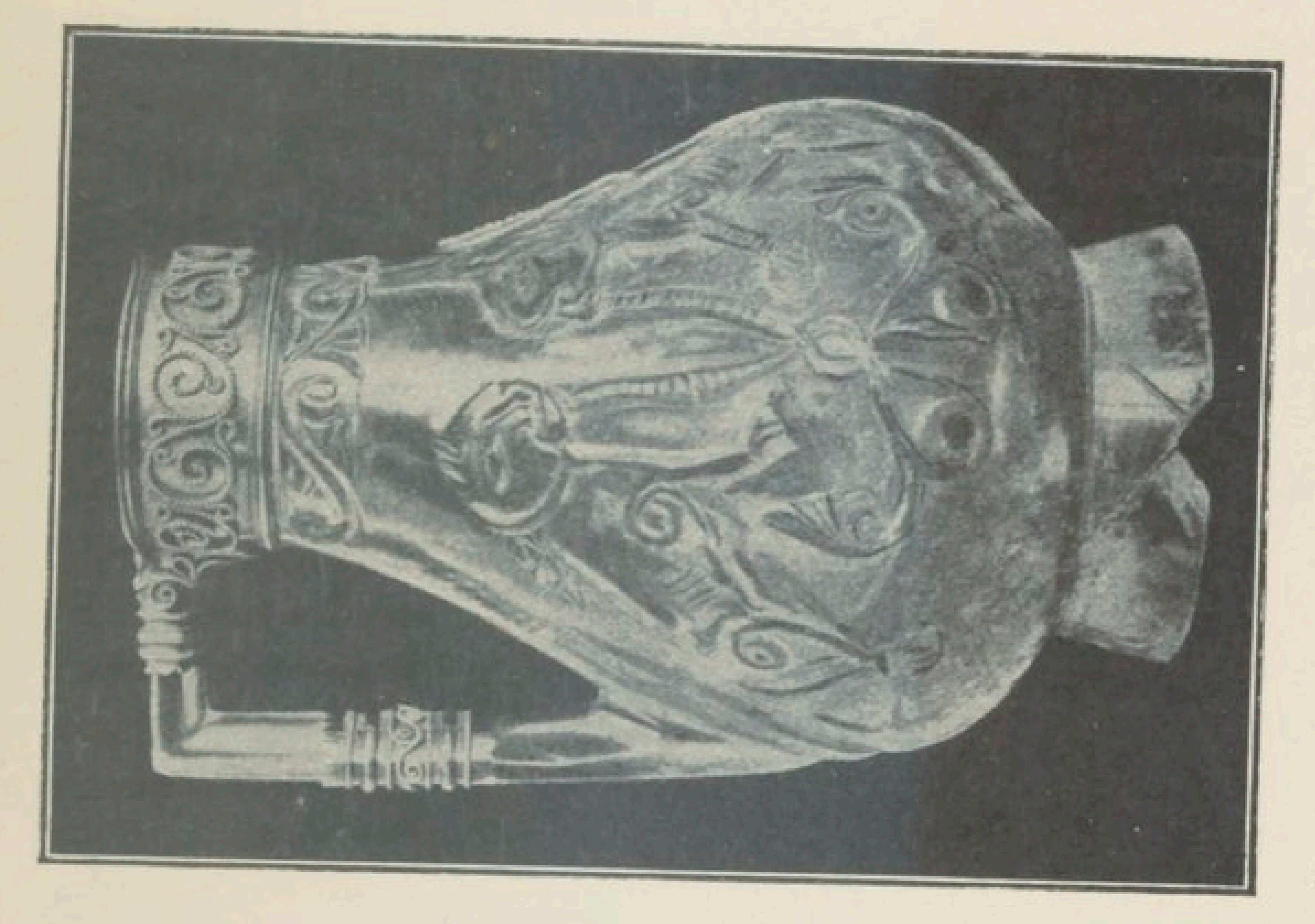


Fig. 277. — Aiguière en cristal de roche. Égypte, x[e] siècle (Collection Stroganoff, Musée de l'Ermitage, à Pétrograd).

Victoria Albert Museum (7904-1862) [1] avec de grands oiseaux attaquant des lièvres piquetés de points creux, et séparés par de grands rinceaux de feuilles recroquevillées (fig. 276) — et une quatrième dans la collection Stroganoff [2], au musée de l'Ermitage, avec deux lions affrontés assis, forment la tête (fig. 277), viendraient se classer encore plusieurs objets du Trésor de Saint-Marc. Un vase, dont l'anse a malheureusement disparu, décoré de deux bouquetins affrontés, séparés par un bouquet de feuillages, avec une monture d'argent, adaptée au XIIIe siècle [3] ; une coupe ornée de figures de guépards [4] ; un grand vase de forme cylindrique, orné de feuilles d'eau sur le culot, et vers son orifice d'une haute inscription contenant un souhait de bonheur, monté également en orfèvrerie, à Venise, au XIIIe siècle [5] ; et une grande aiguière décorée d'un bélier couché, de fleurons et d'enroulements [6] (fig. 278-279).

D'autres aiguières ou vases en cristal de roche taillé se rencontrent encore : à la cathédrale de Fermo (Italie), un vase piriforme, en cristal avec décor de rinceaux floraux et inscription coufique en relief de style fatimide, au nom d'un Malik Mansour (peut-être un vizir fatimide), décrit par Guidi [7] ;

Au Musée d'Histoire naturelle à Florence, avec un décor de paons affrontés, et une inscription formulant des vœux de bonheur pour son possesseur ;

Au Musée de Breslau ;

Au Musée de Nuremberg, avec un décor de lions et d'oiseaux ;

Au même Musée, un croissant en cristal de roche (pièce unique et de destination inconnue) monté sur un pied d'orfèvrerie est gravé d'une inscription coufique au nom d'un khalife fatimide d'Égypte ;

1. M. H. Longhurst, *Some cristals of fatmid period* (Burlington Magazine, mars 1926.
2. Pollak et A. Munoz, *Collection Stroganoff*, 1911, II, pl. CLII, CLIII.
3. Pasini, *loc. cit.*, pl. LI, n° 115.
4. *Ibid.*, pl. XV, fig. 80.
5. *Ibid.*, pl. LI, n° 114 ; fig. 325, publié par Barbier de Montaut, *Revue de l'art chrétien*, 1888, pl. VIII, p. 296.
6. *Ibid.*, pl. LI, n° 115.
7. Guidi, *Actes du XIe Congrès des Orientalistes*, Paris, 1897 ; *Section musulmane*, p. 42.



Fig. 278.—Aiguière. Égypte, xe siècle (Trésor de San-Marco, à Venise).

Fig. 279.—Vase. Égypte, xe siècle (Trésor de San-Marco, à Venise).

Fig. 280.—Aiguière. Égypte, xe siècle (Église de Marval, Haute-Vienne).

Au musée de l'Ermitage à Petrograd, ancienne Collection Stroganoff, un curieux cristal en forme de lampe antique taillé de superbes rinceaux (fig. 281);

Au Trésor de la cathédrale d'Essen [1];

Au Trésor de l'église d'Astorga en Espagne (avec grands rinceaux) [2];

A l'église de Marval (Haute-Vienne) [3], petit vase monté en France en orfèvrerie (fig. 280);

A l'église de Saint-Riquier (Somme), petit cylindre en cristal monté aussi en orfèvrerie, tous deux pour servir de reliquaires.

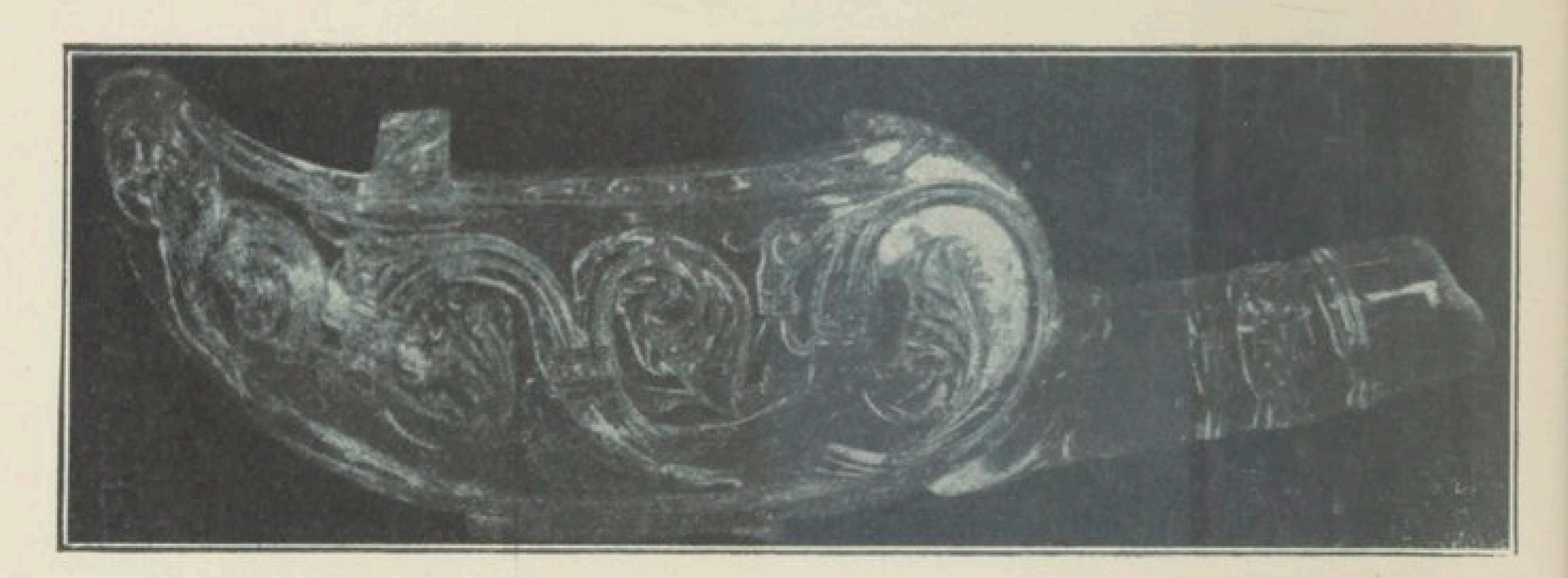


Fig. 281. — Coupe en cristal, forme antique. Égypte, xe siècle (Musée de l'Ermitage, Pétrograd. Ancienne Collection Stroganoff).

C'est aussi avec monture d'orfèvrerie de la fin du xive siècle qu'est un poisson en cristal gravé à l'église de Hochelten en Allemagne, — un vase ovoïde sur pied de métal au Victoria Albert Museum [4], — et le pied de chandelier porté par trois lions accroupis, dit lampe de Cunégonde, épouse d'Henri II, au dôme de Bamberg [5].

De très jolis flacons à kohl, vigoureusement taillés de feuilles comme celui du British Museum, ou de crans, portent souvent aussi de belles

1. Humann, *Munsterschatz zu Essen*, 1904, pl. XX.
2. *Exposicion Europea de Madrid*, 1892, pl. AM-XIV; Gomez Moreno, *Iglesias Mozarabes, IXe-XIe siècles*, pl. CXXXV, Madrid, 1919.
3. E. Molinier, *Exposition d'orfèvrerie religieuse à Tulle.*
4. Longhurst, *ibid.*, pl. II.
5. Bassermann, Jordan, *Die Bamberger Domschatz*, 1914, fig. 13 ; Hefner-Alteneck, *Kunstwerke*, III, pl. XXXVII ; Kuhnel, *Exposition de Munich*, II, pl. CLXIV.

inscriptions coufiques, en relief, de bénédictions à leurs possesseurs. Sir Hercules Ch. Read en possède deux, M. Harari au Caire un, ainsi que M. le Dr Martin et le petit Musée du chanoine Schnutgen à Cologne ; M. Kuhnel en a publié plusieurs autres [1].

Plusieurs lions couchés en cristal de roche gravé ne sont peut-être



Fig. 282. — Pion d'un échiquier en cristal. Égypte, xe siècle (Collection de Mme la comtesse de Béhague).

que des fragments de chandeliers tels que celui du dôme de Bamberg ; d'autant plus que leur dos est souvent perforé : ils sont au British Museum, au Victoria Albert Museum, à la collection Joseph Homberg de Paris [2] ; celui du Trésor de Sainte-Ursule de Cologne porte sur son dos une tour surajoutée [3].

1. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 141.
2. Longhurst, *loc. cit.*, pl. II.
3. Chanoine Bock, *Das heilige Köln*, pl. VIII ; Kuhnel, *Exposition de Munich*, II, pl. CLXIV.

Au Trésor de l'abbaye de Quedlimbourg, un flacon percé dans le sens de la hauteur de trois trous parallèles, et décoré de deux oiseaux adossés, séparés par des feuillages stylisés, ainsi qu'un petit vase en forme de mitre (sans doute un pion d'échiquier) couvert d'ornements stylisés [1].

Enfin au Trésor de la Hofburg, à Vienne, le pommeau du sceptre des rois de Hongrie est décoré d'un lion en cristal de roche entouré de filigranes [2].

Les pièces massives, profondément gravées de rinceaux, d'un jeu d'échecs en cristal de roche, dont quinze sont au Trésor d'Osnabruck [3], dix dans les collections de la comtesse de Béhague (fig. 282-283), et un au Victoria Albert Museum, doivent venir du Trésor de l'église d'Agir, près Urgel (Catalogne); deux pions semblables sont encore à l'église de San Millan de la Cogolla en Espagne [4], sans qu'on y trouve les formes diverses habituelles dans un jeu d'échecs.

D'art arabe nous paraît bien encore une grande coupe quadrilobée conservée au Trésor de Saint-Marc, sur laquelle sont représentés en assez faible relief cinq lièvres. La monture, un grand bandeau d'or gemmé et filigrané, est ornée de place en place d'émaux cloisonnés. Cette coupe passe pour avoir été donnée à la République de Venise en 1472 par le sultan de Perse Ouzoun Hasan, mais le fut en fait bien antérieurement à cette date. Déjà étudiée par Montfaucon (*Diarium italicum*, 1702), l'inscription lue avait donné : « Bar Allao, opifex Deus », ce qui veut dire que Dieu seul était capable d'un tel chef-d'œuvre. Gravée très mal dans les *Voyages de la Mettraye* (t. I), Durand et d'autres après lui avaient considéré cette coupe comme un verre de ton verdâtre pâle, dans lequel on aurait même aperçu des bulles d'air, détail confirmatif. Mgr Pasini et M. Émile Molinier, ses plus récents critiques, l'ayant examinée de très près, l'ont trouvée tout opaque et la croient tra-

1. J.-J. Marquet de Vasselot, *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1898 ; Babelon, *loc. cit.*, pl. IV, fig. 10 ; Schmidt, *Hedwig glass. Jahrbuch der Schlesischen Museen*, 1912, VI, pl. LIII.

2. Bock, *Die Kleinodien des heil. römischen Reiches deutscher Nationalität*, pl. XV ; Babelon. *loc. cit.*, p. 29.

3. P. Witte, *Der Domschatz zu Osnabruck*, 1925, pl. I.

4. Gomez Moreno, *Iglesias Mozarabes*, Madrid, 1919, pl. CXXXV ; Longhurst, *loc. cit.*, pl. II.

vaillée dans une vraie turquoise [1]. Il semble douteux que la monture

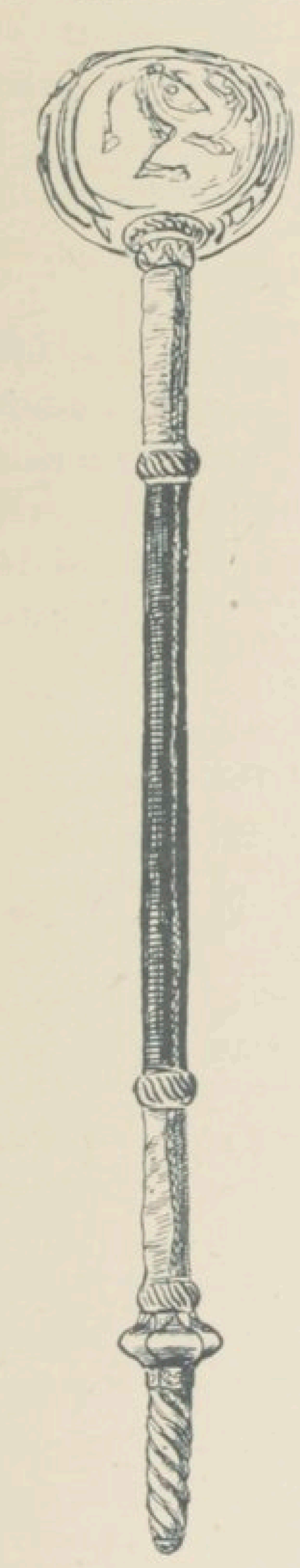




Fig. 283. — Pion d'échiquier, X[e] siècle (Collection de M[me] la comtesse de Béhague).

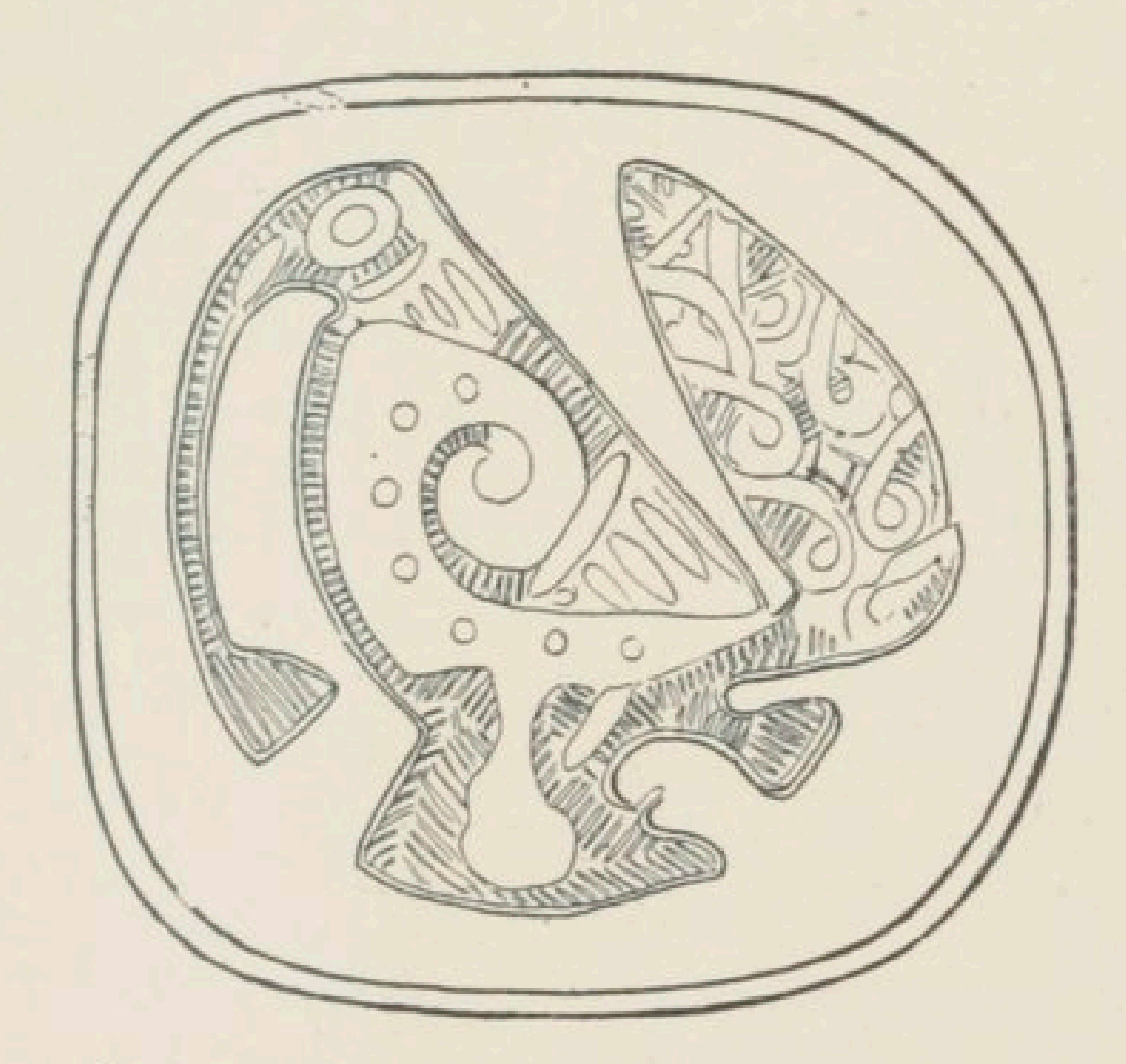


Fig. 284. — Bloc de cristal. Égypte, X[e] siècle (Zeughaus, de Berlin).

et la coupe soient contemporaines, les objets arabes n'ayant pas de

1. Durand, *Trésor de Saint-Marc* (Annales archéologiques de Didron, t. XX, 1860, pl. XXI-XXII) ; M[gr] Pasini, *loc. cit.*

filigranes aussi fins, et les médaillons circulaires enfermant des fleurons n'ayant pas un caractère arabe bien franc.

Peut-être est-ce un vase de même sorte que nous trouvons aussi dans le Trésor de Saint-Marc, en turquoise presque opaque. C'est une coupe, à cinq pans coupés, chacun décoré d'un lièvre en bas-relief, avec une monture en filigrane, pierre et émaux.

Une pièce singulière est conservée au Zeughaus, Musée impérial des armes à Berlin (fig. 284). C'est une sorte de *masse* d'armes, formée d'un long bâton terminé par un bloc de cristal, gravé profondément d'oiseaux très stylisés de style sassanide, à queues redressées et à becs crochus comme sont les perroquets. Bien que l'opinion autorisée allemande ait voulu y voir un objet sassanide, tel n'est pas mon avis; le caractère de l'oiseau est assez voisin de celui qu'on retrouve sur l'aiguière du Musée du Louvre et dans un plat de Rhagès (Perse) à médaillons d'oiseaux (Musée Friedrich à Berlin). Je ne crois pas qu'il faille voir en ce cristal taillé autre chose qu'un travail arabe très analogue à tous ceux que nous a laissés l'art fatimide. L'objet, en son ensemble, paraît un arrangement tout moderne, et la boule de cristal de roche gagnerait à en être isolée [1]. Une autre boule analogue taillée de deux griffons est au Trésor de la cathédrale de Bamberg.

1. Kuhnel, *Exposition de Munich*, II, pl. CLXIV ; Cf. R. Schmidt, *Die Hedwigsgläser* (Jahrbuch des Schlessw. Mus. für Kunst., neue Folge VI, 1911).

CHAPITRE XI

LES VERRES TAILLÉS, GRAVÉS ET EMAILLÉS
LES VITRAUX

I

LE VERRE EN ÉGYPTE

L'industrie du verre émaillé en Orient a produit, au point de vue de la forme, aussi bien que du décor, des œuvres d'une originalité incontestable. Aux premiers temps de la domination arabe, en Égypte, l'industrie du verre semble avoir été limitée à la fabrication des étalons de *poids*, en formes de disques ou de grosses bagues, avec les dates qui les précisent [1] ; quelques-uns même avec les noms des premiers gouverneurs de l'Égypte, sous les khalifes de Damas et de Bagdad [2], puis ensuite avec les noms des khalifes fatimides du xe et du xie siècle, indiquent assez que la fabrication comme l'usage durent en être courants en Égypte. On a retrouvé aussi des estampilles qui s'appliquaient sur les vases et en donnaient les capacités exactes, ainsi que des ampoules à parois très minces, destinées à contenir sans doute des parfums. Un grand nombre de ces ampoules, de formes extrêmement variées, sans décoration, nous sont parvenues dans un état complet d'irisation, indiquant un séjour prolongé dans le sol ou du moins dans l'ombre

1. Casanova (Paul), *Étude sur les inscriptions arabes des poids et mesures en verre des collections Fouquet et Innès* (Bulletin de l'Institut égyptien, 1891) ; *Mission française du Caire*, vol. VI, p. 465.

2. Herz-bey (*Catalogue*, salles XV-XVI, n° 107, fig. 64) publie un de ces poids au nom d'ün gouverneur de l'Égypte vers 132 (749).

des tombeaux où on devait les déposer remplis d'eau ou de parfums pour accompagner la dépouille du mort à la mode antique. On peut expliquer ainsi l'absence de classement de tous ces verres délicats qui sont venus dans les musées rejoindre les verres antiques, dans les collections desquels ils sont demeurés confondus.

Les fouilles de Foustat, au vieux Caire, nous ont fait connaître des



Fig. 285. — Bol en verre moulé. Égypte, xe-xie siècles (Collection de M. Raymond Kœchlin).

fragments de verres décorés des plus curieux, peut-être les plus anciens documents du verre chez les musulmans que nous connaissions (ixe ou xe siècle). La technique est celle du décor rouge ou doré sur fond clair ou brun, non pas superficiel ni émaillé, mais pris dans la masse du verre, ou s'y incorporant comme le lustre dans la pâte vitrifiée. Un de ces fragments porte le nom signé de Sacd, qu'on retrouve aussi au revers d'une poterie lustrée. Un même ouvrier pratiquait-il alors les deux métiers? Il est bien surprenant que cette pratique ait existé encore au Caire au xive siècle, comme nous le verrons plus loin sur un important fragment du British Museum.

Un rare fragment de Foustat, aussi au Musée arabe du Caire, porte un oiseau peint au revers d'un verre transparent, et qui se

trouve soutenu et garanti à ce revers par une couche de pâte cuite.

Parmi les verres archaïques qu'on peut étudier au Musée du Caire, ceux qui portent un décor moulé rappellent la technique des étalons de poids et des estampilles [1].

Au Musée du Louvre, une petite *coupe* en verre verdâtre est décorée de petits lions passants, dans des médaillons, d'une allure tout à fait héraldique. — Dans la collection Raymond Kœchlin, est un bol en verre légèrement opalisé, décoré d'un semis d'oiseaux qu'on peut très bien, à leur caractère, supposer d'époque fatimide, l'Égypte comme la Syrie pouvant être également supposées comme pays d'origine (fig. 285). — Une petite aiguière d'un décor tout analogue se trouve au Musée Friedrich à Berlin, ainsi qu'une bouteille à long col [2] (fig. 286).

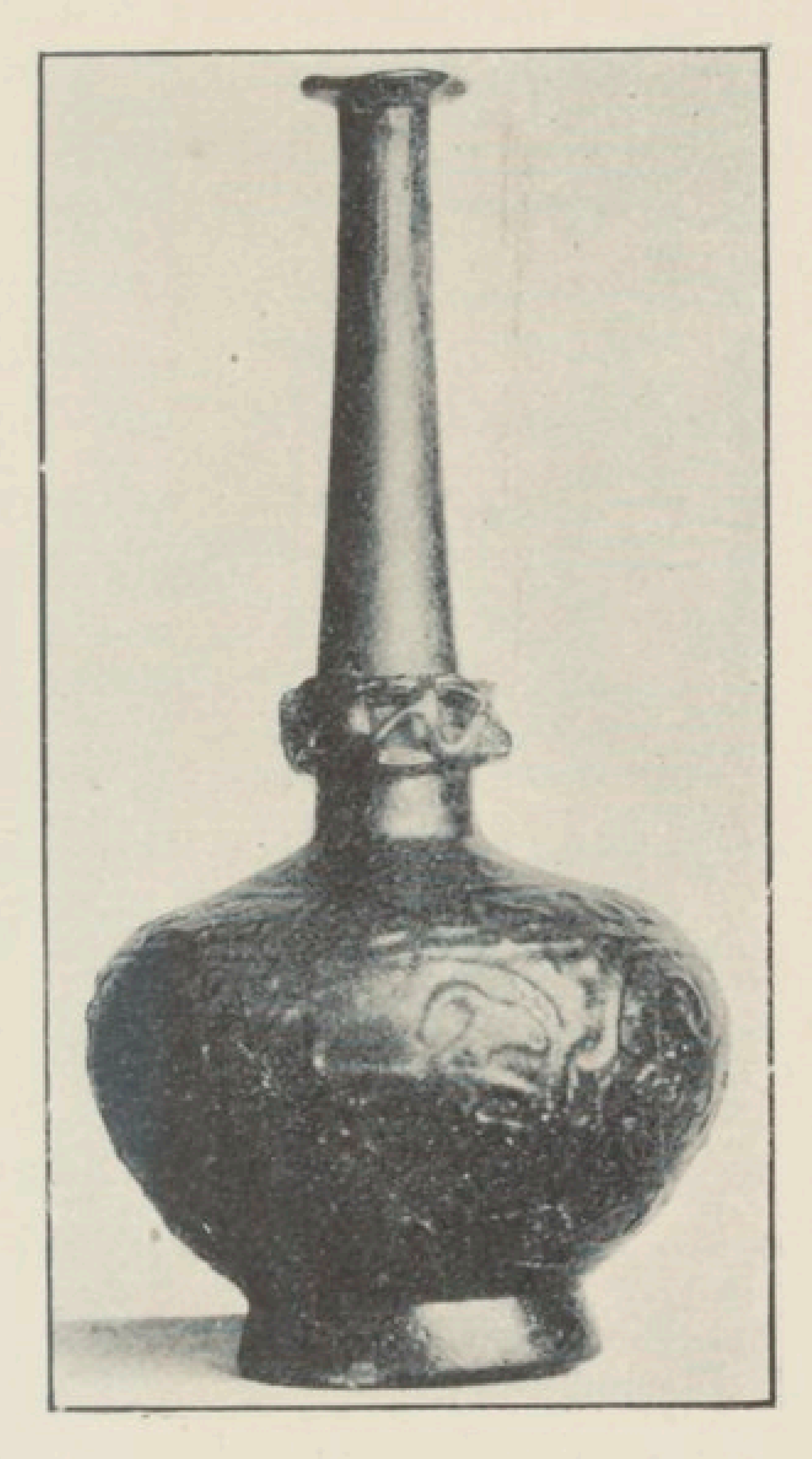


Fig. 286. — Bouteille en verre moulé. Égypte, xe-xie siècles (Friedrich Museum de Berlin).

Il faut attendre, pour les juger, la publication par M. G. Marçais des fragments de verre gravé renfermés dans une jarre, et trouvés dans les fouilles de Sabra Mansouryah (xe-xie siècles), près de Kairouan (Tunisie).

Mais les plus importants objets en verre que les ateliers orientaux nous aient conservés sont : les *gobelets*, les *vases* et *bouteilles* et les *lampes émaillées* que l'on suspendait par des chaînes aux plafonds des mosquées. Les verriers étaient, il faut le reconnaître, d'une rare habileté pour

1. Herz-bey, *Catalogue*, no 98 : une petite coupe creuse en verre bleu clair avec médaillon à inscriptions coufiques.
2. E. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 146-147.

exécuter des pièces de verre d'une dimension aussi importante, mais la matière n'est pas toujours de première qualité; il arrive bien souvent que le verre est plein de bulles et de défauts. L'émaillage a dû être parmi les traditions artistiques transmises par Byzance.

Le décor est fourni par l'épigraphie au moyen de grandes inscriptions coraniques ou au nom du possesseur, et aussi par le motif floral ou animal. Parfois, mais bien plus rarement, des personnages dans des sujets de chasse ou de jeux de polo rappellent le décor des cuivres incrustés mésopotamiens.

Le verre est jaunâtre clair, blanchâtre ou verdâtre, rarement franchement vert ou bleu.

Le fond de la pièce est parfois réservé, ou bien émaillé lui-même, et c'est alors le décor qui est réservé, indiqué par des traits fins d'émail. Les couleurs employées sont le rouge, le bleu, le vert, le jaune et le rose.

Artin Pacha, en 1907, a fait le dénombrement des lampes de verre émaillées connues (120 environ) (28 en Angleterre le cinquième du groupe, 28 dans divers Musée, et le reste au Musée arabe du Caire).

Le Musée d'art arabe du Caire a recueilli, provenant de ses vieilles mosquées, un grand nombre de ces lampes de suspension, une soixantaine environ. C'est la collection la plus complète qui existe, et qui serait bien plus considérable encore si la cupidité des amateurs et des musées n'en avait pas enlevé d'Égypte un très grand nombre. Comme la plupart portent des noms de sultans, il est ainsi facile d'en faire le classement.

II

LES VERRES TAILLÉS

Mais il existe aussi des objets de verre *taillé* qui sont peut-être d'un caractère plus saisissant encore et qui semblent avoir été inspirés par les pratiques de la taille du cristal, afin d'arriver à un produit moins coûteux. Le Musée du Caire possède un fragment de bol vraiment admirable (fig. 287) ; sous une frise de lettres coufiques en relief, de puissants bouquetins à longues cornes recourbées s'affrontent en relief plus accen-

tué encore, et de taille vigoureusement pratiquée dans un verre d'un bleu soutenu; les corps de ces bêtes sont refouillés, peut-être était-ce pour recevoir des incrustations d'une autre matière. D'autres flacons en verre à médaillons sont de même technique [1].

Doit-on ranger dans cette catégorie une pièce qu'on a regardée longtemps comme taillée dans une pierre précieuse, le vase, dit *sacro catino*, dans le Trésor de la cathédrale de Gênes, pris dans la grande mosquée de Césarée, quand les croisés y entrèrent en 1100? Il en est de même de



Fig. 287. — Verre taillé (fragment de bol) provenant des fouilles de Foustat, Égypte, IXe-Xe siècles (Musée arabe du Caire).

la pièce montée sur un pied d'orfèvrerie au XIVe siècle offerte par la reine Théodelinde au Trésor de la cathédrale de Monza ; sa magnifique couleur bleue la fit longtemps prendre pour un saphir, mais elle aussi est un verre ; ces deux pièces ne sont peut-être que romaines [2].

Il faudrait ranger ainsi dans cette catégorie quelques verres lourds et épais auxquels le décor taillé ou moulé donne une apparence de cristaux de roche. L'un des plus remarquables est, au Rijks Museum d'Amsterdam, un gobelet de verre épais légèrement fumé, décoré d'un

1. Herz-bey, *Catalogue du Musée de l'art arabe*, nos 95-97, fig. 62.
2. Conway (Martin), *Antiquaries journal*, janvier 1924.

aigle et d'un lion assis, dont le caractère est bien oriental (fig. 288). Des verres analogues sont au Musée germanique de Nuremberg et au Musée de Breslau avec décors de griffon et de lion. Ces verres, qu'on y a dénommés *Hedwigsglaser*, du nom de sainte Hedwige († 1243), sont attribués au XIIe siècle, dans la période de transition en Égypte des Fatimides aux Ayyoubides [1].

Tout récemment M. F. Courtoy reprenait l'étude de deux gobelets





Fig. 288. — Gobelet en verre taillé. Égypte, Xe-XIe siècle (Rijks Museum d'Amsterdam).

semblables en verre épais, moulés et retravaillés à la meule, conservés au Trésor de l'abbaye d'Oignies, à Namur, anciennement connus et déjà publiés [2], l'un décoré d'un léopard, comme au gobelet de Breslau,

1. R. Schmidt, *Jahrbuch des Schlesw. Mus. für Kunst*, neue Folge VI, 1912 ; Von Czihak, *Zeitschrift für christ. Kunst.*, III, 1890 ; Kuhnel, *Exposition de Munich*, II, pl. CLXV.

2. Ch. de Linas, *Exposition rétrospective de Bruxelles*, etc., 1880 ; F. Courtoy, *Deux verres arabes du Trésor d'Oignies* (Annales de la Société archéologique de Namur, t. XXXVI, 1925).

et d'un griffon passant, — l'autre d'un motif assez bizarre, sorte de coquille sous une frise guillochée. Les montures de ces deux verres en cuivre doré sont caractéristiques des ateliers d'orfèvres de la première moitié du XIIIe siècle. Les verres, sans doute rapportés d'Orient, ne peuvent pas être postérieurs au XIIe siècle.

III

LES PLUS ANCIENS ATELIERS DE LA SYRIE, DE L'ÉGYPTE ET DE LA MÉSOPOTAMIE. TÉMOIGNAGES

Quelle est l'origine de tous ces verres émaillés ? D'Égypte même, ont prétendu quelques archéologues, parmi lesquels M. Herz-bey [1]. Et ce dernier en donne deux raisons : l'extrême degré de civilisation et de raffinement de la société égyptienne, qui seule à cette époque était capable d'une industrie aussi parfaite (il publie en outre un édit de 1309 qui interdit les verreries aux abords de la ville, où les Mamlouks avaient facilité leur établissement), et l'extrême fragilité de tous ces objets délicats entraînant par conséquent la difficulté de leur transport. Cette dernière raison ne saurait être prise en sérieuse considération depuis que nous sommes certains qu'il fut fait une grande exportation de verres émaillés en Chine, et que nous connaissons un certain nombre de pièces qui sont entrées dans des collections européennes à leur retour de Chine. L'histoire des civilisations musulmanes de l'Asie rend en outre parfaitement admissible le développement d'une industrie telle que celle des verres émaillés, dans des régions où d'autres industries artistiques eurent une floraison admirable. Je croirais donc plutôt, avec MM. Schmoranz et Max Van Berchem, à une origine syrienne et mésopotamienne, et au rôle considérable qu'auraient joué dans cette industrie les villes d'Alep et de Mossoul (fragments très beaux exhumés à Rakka, en Mésopotamie).

Les textes vont d'ailleurs apporter à notre opinion une autorité parti-

1. Herz-bey, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, 2e semestre.

culière. Il est certain que Damas et Tyr eurent une très grande renommée pour la fabrication des verres émaillés. M. Schefer a cité plusieurs auteurs arabes qui parlent des verres de Tyr. Quand Nassiri Khosrau, au XIe siècle [1], nous raconte ce qu'il vit en Égypte, il parle bien d'un marché de lampes près de la mosquée d'Amr, au souk el-Kanadil ; mais on ne saurait tenir compte de ce qu'il dit des épiciers et des droguistes qui fournissaient eux-mêmes les vases en verre et en faïence pour contenir ce qu'ils vendaient. On conviendra qu'il ne saurait y avoir rien de commun entre ces verres, nécessairement communs, et les beaux verres émaillés dont nous nous occupons.

Un géographe arabe, el-Moukaddasi, qui a laissé une description des pays musulmans au Xe siècle, nous apprend que Tyr était renommée pour ses verreries façonnées au tour [2].

Guillaume, archevêque de Tyr (1130-1188), constate également l'activité de l'industrie du verre en Syrie [3].

Benjamin de Tudèle (1173) parle de dix fabriques de verrerie qu'il vit à Antioche, et des célèbres verreries de Tyr, appréciées partout [4].

Jacques de Vitry nous apprend que l'industrie du verre était aussi florissante à Saint-Jean-d'Acre qu'à Tyr.

Dans les inventaires royaux de France sont citées plusieurs fois des pièces de verrerie, dites de *style de Damas*, en particulier dans l'inventaire de Charles V, dressé en 1380 [5], où l'on trouve « une lampe de voirre ouvré en façon de Damas, sans aucun garnison » — « ung grant flacon à lettres de Damas »— « ung grant voirre ouvré à la façon de Damas par dehors, séant sur ung hault pié d'argent » — « item ung aultre petit voirre ouvré par dehors, à ymages, en la façon de Damas, assiz sur un pié d'argent véré ».

Il y eut en Syrie, au Moyen Age, une activité industrielle et com-

1. Nassiri Khosrau, *Sefer Nameh*, traduction Schefer, p. 47.
2. *Descriptio imperii moslemici*, édition de Goeje, Leyde, 1877, p. 180; traduction de Strange, p. 70.
3. Guillaume de Tyr, livre XIII, chap. III.
4. Benjamin de Tudèle, éd. Lempereur, p. 31 et 36.
5. Labarte (J.), *Inventaire de Charles V*, 1879.

merciale tout à fait surprenante [1], et l'existence dans de nombreuses villes syriennes de fabriques de verre y est attestée par ce traité de 1277, conclu entre le doge Contarini pour la République de Venise et Bohémond VI, prince d'Antioche, pour régler l'exportation des verres brisés syriens [2] : « Et si Venecien traict verre brizé de la ville, il est tenuz de payer le dihme. »

Tyr, si riche et prospère en cette industrie au XIIe siècle, fut ruinée en 1291, et ses industries de luxe furent transférées à Damas, et, pendant tout le XIVe siècle, les verres émaillés qui en provenaient étaient très renommés. Poggibonsi, qui visita Damas en 1346, vit les ouvriers verriers établis dans une rue, le long de la mosquée des Omeyyades, près des ouvriers du cuivre [3]. Tout cela fut détruit par Tamerlan, qui prit la ville en mars 1400 et emmena tous les ouvriers à Samarcande. En 1432, Bertrandon de la Broquière ne parle plus dans sa visite à Damas des ouvriers du verre. En Syrie, deux fabriques existaient encore en 1449, celles d'Armenaz près de Tyr, et celle d'Hébron que visita Gumpenberg en 1444 [4]. Et elles ont subsisté.

Nous avons, sur les ateliers de verrerie d'*Alep*, que des ouvriers d'Armenaz, près de Tyr, étaient venus fonder, des renseignements plus précis encore. Un auteur du début du XVe siècle, Hafiz Abrou de Hérat, est catégorique à cet égard : « Une industrie particulière à Alep, dit-il, est celle de la verrerie. Nulle part ailleurs, dans le monde entier, on ne voit de plus beaux objets de verre. Quand on entre dans le bazar où on les vend, on ne peut se déterminer à en sortir, tant on est séduit par la beauté des vases, qui sont décorés avec une élégance et un goût merveilleux. Les verreries d'Alep sont transportées dans tous les pays pour être offertes en présents. » Étant d'Hérat, on ne peut dire qu'Hafiz Abrou avait un intérêt personnel à vanter Alep.

Sadi, dans son *Gulistan* (en 1258) [5], rapporte une conversation qu'il

1. Rey, *Colonies franques de Syrie*, p. 225. Sur les verreries syriennes au Moyen Age, voir les sources citées par Heyd, *Histoire du commerce du Levant*, I, p. 130 ; II, p. 710.
2. Nassiri Khosrau, *Sefer Nameh*, traduction Schefer, p. 42.
3. *Libro d'oltramare di fra Niccolo Poggibonsi*, Bologne, 1881, t. II, p. 21.
4. Gumpenberg, *Reyssbuch des heiligen Landes*, Francfort, 1584, f° 239 v°.
5. *Gulistan* de Sadi, traduction Defrémery, Paris, 1858, p. 178.

eut dans l'île de Kich avec un négociant. Celui-ci lui parlait de ses projets d'importer de l'acier de l'Inde à Alep, et en échange d'y prendre de belles verreries à porter dans le Yémen.

Quant à l'origine mésopotamienne présumable d'un certain nombre de verres émaillés, il est évident que les traditions de la fabrication de verre avaient bien pu subsister en Perse et en Mésopotamie, où elle avait été si prospère sous les Sassanides (la coupe de Chosroès que possède le Cabinet des médailles de la Bibliothèque Nationale).

Ibn Djoubaïr de Valence, qui visita La Mecque en 1138, fait remarquer, comme Nassiri Khosrau, que les fenêtres de la *Kaba* étaient garnies de verres de l'Irak, sur lesquels étaient gravées de fines arabesques [1]. Ces verres de l'Irak (le mot est resté dans la langue espagnole sous la forme *irage, iraga*) étaient fabriqués à Kadissiya, sur les bords du Tigre, et expédiés au loin. Un manuscrit arabe, enluminé à Bagdad en 1235, présente des gobelets, bouteilles et lampes dorés et émaillés, que l'artiste en miniatures devait avoir sous les yeux dans son pays même [2].

Enfin le Maugrabin Ibn Batoutta, au milieu du XIVe siècle, mentionne aussi les verreries de l'Irak. Il vit à Antalia en Asie Mineure des lustres en verre de l'Irak, et des vases chez le cadi de Kharezm [3]. Capital a cet égard est une boule de chaîne de suspension, avec inscription dorée au nom du sultan Ilkan is Saïfi Argoun Ali de Bagdad (1284-1291) (Musée des Beaux-Arts de Boston) [4].

IV

LES VERRES SYRIENS

Nous allons essayer, grâce aux lectures d'inscriptions qui ont été faites d'un certain nombre d'entre eux, d'opérer un classement parmi

1. *Travels of Ibn Djobaïr*, édition Wright, Leyde, 1852, p. 81.
2. Cité par Schefer, qui a malheureusement omis de donner la référence complète de ce manuscrit; il s'agit peut-être d'une des miniatures de son célèbre *Hariri*, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, qui représente la madrasa Moustansariya à Bagdad, ornée de lampes en verre doré et émaillé.
3. *Voyages d'Ibn Batoutah*, éd. Defrémery et Sanguinetti, Paris, 1354, t. II, p. 263, t. III, p. 8, 11.
4. *Illustratad Handbook*, 1926, p. 104.

tous ces verres émaillés que nous estimons une fois pour toutes d'origine *syrienne,* à moins que certaines formules décoratives ne nous incitent à les considérer plutôt comme originaires de la Mésopotamie.

Schmoranz avait cru du XIIIe siècle, époque à laquelle, comme nous

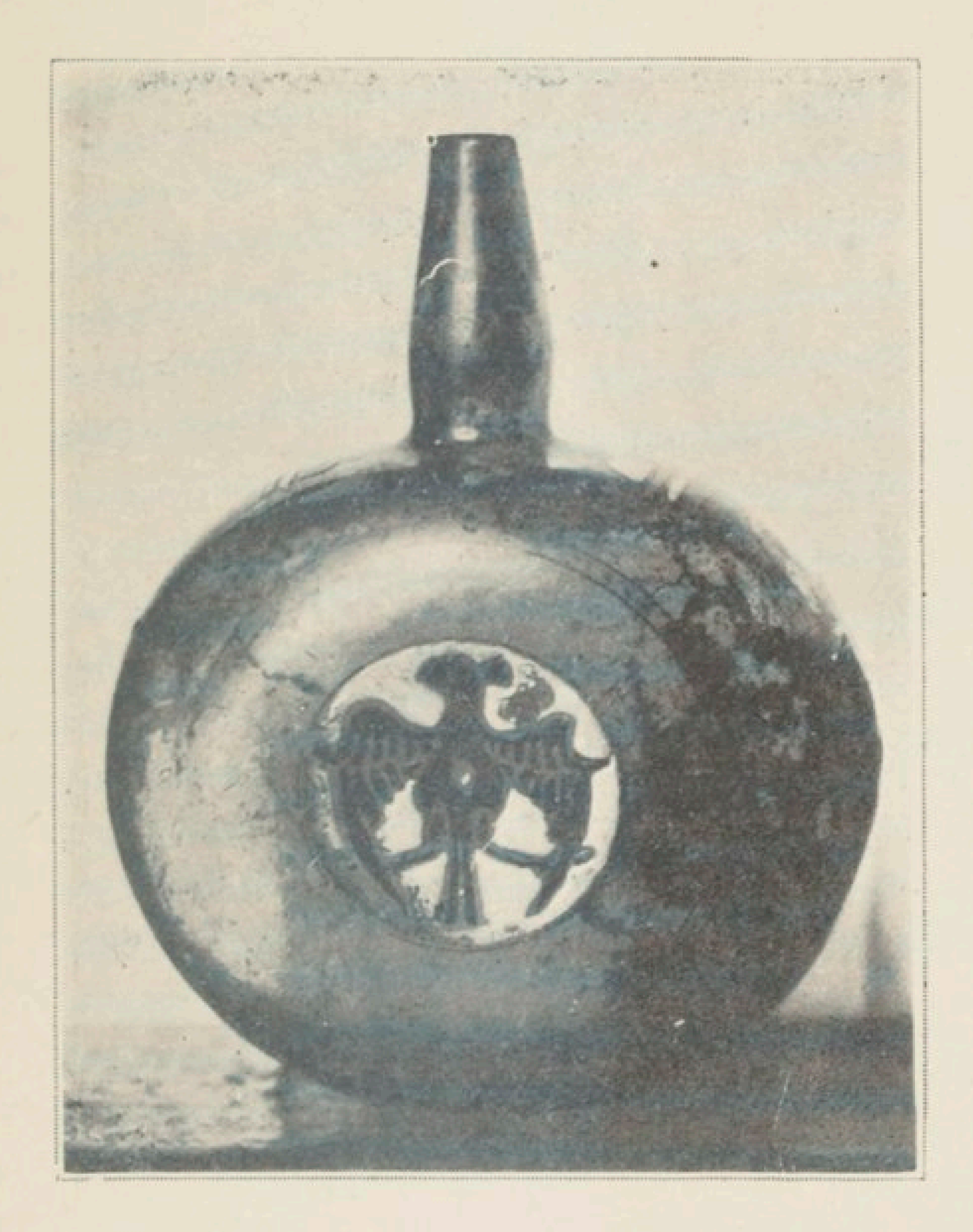


Fig. 289. — Flacon de pèlerin en verre émaillé. Égypte, XIIIe ou XIVe siècle (Musée du Louvre).

le verrons, peuvent être attribués deux seuls verres à date certaine, deux pièces qu'il est plus raisonnable de rajeunir : c'est un *petit flacon* de pèlerin de l'ancienne collection Hakky-bey, que M. Peytel a donné au Musée du Louvre (fig. 289), et qui fut jadis attribué par Schmoranz à Nasir ed-Din Mahmoud ibn Mouhammad, sultan ortokide de Diyarbekir,

vers 615 (1218)[1]. Étudié de plus près par M. Max Van Berchem, l'inscription a été déclarée par lui anonyme, et il assure que le gerfaut chaperonné et éventré qui décore ce flacon figure dans plusieurs armoiries d'origines et d'époques diverses et ne saurait être une indication.

Il en est de même de la *coupe* à fond d'or, avec ses émaux bleus et blancs, ses armoiries, ses courses de chiens et d'animaux, qui de la collection Ch. Schefer est entrée au Metropolitan Museum de New-York[2]. Elle avait été attribuée par lui à un officier de Baïbars Ier, Badr ed-Din Zahiri, attribution que répétèrent Lavoix, Gerspach et Schmoranz[3]. — Mais, suivant M. Max Van Berchem[4], cette attribution, qui ne repose sur aucune base, est d'autant plus douteuse que le règne de Baïbars Ier (1260-1277) ne nous a laissé aucun verre émaillé certain. Si ce n'est un très beau gobelet à bandes à inscriptions bleues et à armoiries (Victoria Albert Museum, n° 325-1900). — Une *petite bouteille bleue*, qui de la collection Spitzer est passée chez M. le baron Alphonse de Rothschild, avait été de même attribuée au sultan Baïbars. Et cependant l'inscription, relue attentivement par Max Van Berchem, est anonyme, et, de plus, le lion qu'elle porte est un emblème héraldique trop fréquent pour pouvoir être attribué sans autre preuve plus convaincante au sultan Baïbars.

Il ne reste donc, comme seules pièces de verrerie bien authentiquement certaine du XIIIe siècle pour l'Égypte (nous verrons qu'il en existe une autre pour le Yémen) que deux lampes, une datée de 1286, que M. Pierpont-Morgan a donnée au Metropolitan Museum de New-York[5], — et une petite lampe de mosquée conservée au Musée arabe du Caire (salle III,

1. Schmoranz, *Altorientalische Glassgefässe*, fig. 6, p. 4 ; Van Berchem, *Notes* (Journal asiatique, p. 50) ; Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, pl. V, n° 16.

2. *Dénombrement des verres émaillées du Metropolitan Museum de New-York* (Bulletin. Breck, vol. XVIII, n° 12, décembre 1923).

3. Lavoix (H.), *Gazette des Beaux-Arts*, XVIII, 781 ; Gerspach, *Histoire de la verrerie* ; Schmoranz, *ibid.*, p. 5.

4. Max Van Berchem, *Notes d'archéologie arabe*, III, p. 54 (Extrait du Journal asiatique) ; Richard Gottheil, G. Chatfield Pier, *Saracenic Glass* Orientalische Archiv, I, 1910-1911, livraison 4, fig. 1).

5. Artin Pacha, *Quatre lampes émaillées de la collection de M. Pierpont-Morgan*, Le Caire, 1907.

nº 12 du *Catalogue*). Elle est à col plus élancé que d'ordinaire, et son pied manque. Le col porte une guirlande de petites fleurs d'émail rouge, le bord un ruban orné de perles d'émail turquoise. La panse a une belle inscription légèrement dorée, avec des fils très minces d'émail rouge. D'après M. Herz-bey [1], elle proviendrait du tombeau du sultan ayyoubide Malik Salih Nadjm ed-Din Ayyoub, de la famille de Saladin, qui mourut en 1245, et dont le tombeau existe toujours au Caire. M. Max Van Berchem a repris la lecture de l'inscription et la trouva tout à fait erronée [2]. Le nom, selon lui, ne peut s'appliquer qu'au sultan Malik Achraf Salah ed-Din Khalil, dont le mausolée, élevé en 687, existe encore au Caire. Il y fut déposé après sa mort en 693 (1293), et la lampe en question doit dater de cette époque, par conséquent de la fin du XIIIe siècle (fig. 290).

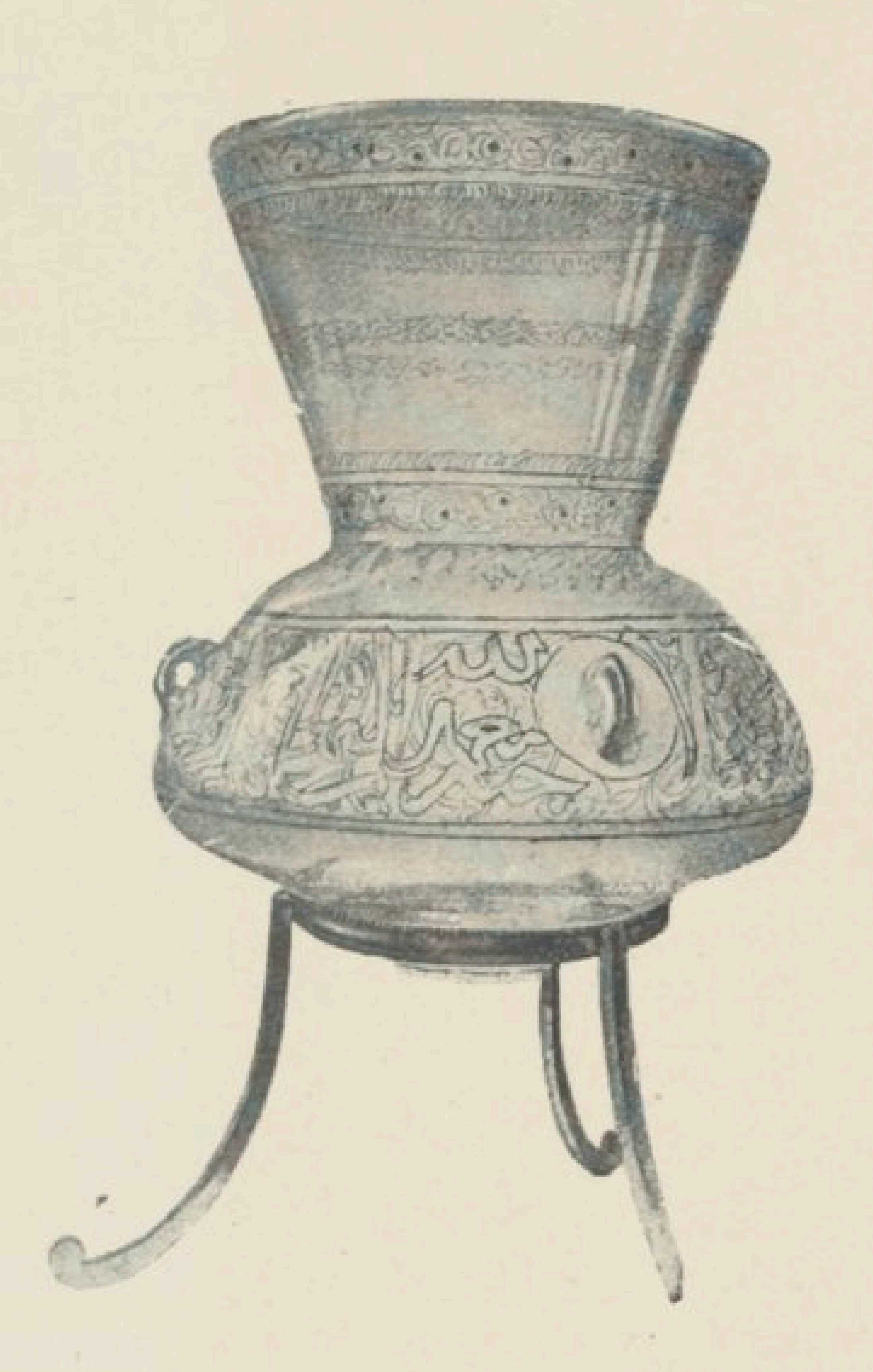


Fig. 290. — Lampe de mosquée au nom du sultan mamlouk Bahrite Khalil, fin du XIIIe siècle (Musée arabe du Caire).

Notons qu'une petite bouteille à long col, à décor émaillé, a été trouvée dans un tombeau à Damas, avant d'entrer au Victoria Albert Museum et qu'elle pourrait peut-être aussi être attribuée au XIIIe siècle.

Il semble qu'avec le XIVe siècle l'industrie du verre émaillé ait pris un grand essor, et que l'Égypte ait été alors la meilleure cliente des ateliers syriens. Les sultans mamlouks commandèrent un très grand

1. Schmoranz, *loc. cit.*, p. 11 et 35 ; Herz-bey, *Catalogue*, salle III, nº 12, et *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1902.
2. Max Van Berchem, *Corpus inscriptionum arabicarum*, nº 461.

nombre de lampes pour leurs mosquées ou leurs tombeaux, et leurs émirs et officiers les imitèrent. Nous ne saurions en dresser ici la liste complète, et nous nous bornerons à parler des pièces capitales, soit par leur beauté, soit par l'intérêt historique qui s'attache à leurs inscriptions (fig. 291, 292, 293).

Ce sont d'abord les lampes portant des noms de sultans et qui furent faites pour leurs mosquées.

Une grande bouteille en verre trouble, avec tracé des frises et des médaillons en un fin trait d'émail rouge ; les médaillons à fond bleu ont des oiseaux en réserve ; sur l'épaule, une frise d'émail bleu épais avec des animaux se poursuivant ; sur la panse, des disques rouges à armoiries blanches d'un sultan mamlouk Malik Nasir Mouhammad (1299-1309) (Victoria Albert Museum, nº 223/1876).

Une lampe décorée de fleurs et de rinceaux polychromes, portant au col une inscription d'un verset du Coran, et sur la panse en trois compartiments allongés : « Gloire à notre maître le sultan Malik Mouzaffar (le roi victorieux), le savant, le juste, Roukn ed-dounya wed-din (pilier du monde et de la religion) », est passée de la collection Goupil au Musée des Arts décoratifs de Paris. Étudiée par Lavoix [1], puis par Schmoranz, Max Van Berchem a bien voulu en relever obligeamment l'inscription, et c'est sa lecture que j'ai donnée. Selon lui, le seul sultan d'Égypte qui ait porté conjointement les deux surnoms sus-indiqués est Baïbars II, qui régna au Caire et en Syrie de 1308 à 1309, et qui bâtit au Caire un mausolée d'où cette lampe pourrait provenir, ainsi qu'une autre des collections du Victoria Albert Museum (ancienne Collection Myers). — Une petite lampe en verre bleu, qui est passée avec la collection Mannheim entre les mains de M. Pierpont-Morgan, aujourd'hui au Metropolitan Museum de New-York, donne les deux mêmes surnoms sans le nom propre.

Au Musée arabe du Caire (salle III, nº 61 du *Catalogue*) est une lampe très décorée, portant deux bandeaux d'inscriptions, l'une réservée en transparence sur fond d'émail bleu, ou émaillée de bleu avec des rinceaux

1. Lavoix, *Gazette des Beaux-Arts*, 2ᵉ période, XVIII, p. 776 ; XXXII, p. 303 ; Schmoranz, *Altorientalische Glassgefässe*, p. 47 ; *Revue des arts décoratifs*, VIII, nº 3.





Fig. 291-292-293. — Lampes de mosquées en verre émaillé. Égypte, XIVe siècle.

blancs ; celle de la panse donne le nom du sultan Malik Nasir Mouhammad, dans la mosquée duquel elle fut trouvée [1].

Viennent de même de la mosquée du sultan Chaban plusieurs lampes déposées au Musée arabe du Caire (nos 13, 14, 15 du *Catalogue*) et portant son nom dans les inscriptions réservées sur un fond d'émail bleu.

Le même Musée du Caire possède plusieurs lampes, dont quelques-unes de la plus grande beauté, toutes trouvées dans la mosquée du sultan Hasan (1347-1361) (nos 8, 41 du *Catalogue*, 2e édition), portant des inscriptions à son nom, et couvertes d'un réseau en émail blanc dont les lignes s'entrelacent pour former des cercles polylobés et autres figures géométriques agrémentées de feuillages et de fleurs, l'élément floral y semblant toujours traité d'une façon assez naturaliste.

Le Musée du Louvre possède aussi une lampe provenant de la collection Spitzer, dont la grande inscription de la panse dit : « Gloire à notre maître le sultan Malik Nasir (roi victorieux), Nasir ed-dounya wed-din (auxiliaire du monde et de la religion), Hasan (1347-1361), fils de Mouhammad, que sa victoire soit exaltée [2] » ; — une autre lampe en verre vert (couleur très rare) avec décor et inscriptions dorées, provient peut-être aussi de la mosquée d'Hasan (Victoria Albert Museum, no 329/1900).

Enfin M. Gavet avait exposé à l'Exposition universelle de 1878 une lampe portant le nom de Malik Zahir Abou Saïd. Lavoix l'avait attribuée au sultan mamlouk Djakmak (1438-1453) [3]. Mais ces surnoms étaient en même temps ceux du premier sultan circassien Barkouk (1382-1399) ; plusieurs lampes retrouvées dans sa mosquée les portent (dont trois provenant de la collection Myers sont au Victoria Albert Museum) [4]. Il a paru à Max Van Berchem plus naturel d'attribuer la première lampe au sultan Barkouk.

Il existe au British Museum un bien curieux fragment : c'est un mor-

1. Herz-bey, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1902.
2. *Lecture* de Max Van Berchem ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, no 18, pl. VI.
3. Lavoix, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, XVIII.
4. Max Van Berchem, *Notes d'archéologie orientale*, III, p. 55.

ceau de la panse d'une bouteille de verre trouble. Le décor en or est apposé, à la feuille, sans aucune trace d'émail, et consiste en une frise circulaire dont les lettres d'or font inscription au nom de « Malik Salih Imaad ed-Din Ismaïl », sultan d'Égypte avant Chaban (1342-



Fig. 294. — Lampe en verre émaillé. Égypte, XIVe siècle (Victoria Albert Museum).

1345). Au-dessus et au-dessous de l'inscription, sur deux frises circulaires, sont disposés des danseuses et des oiseaux aux ailes éployées, séparés par des arbustes. Le style décoratif de ce verre est tout à fait particulier, ne ressemble à celui d'aucun autre et se prête à toutes les hypothèses d'un verre exécuté pour l'Égypte par un atelier étranger, peut-être chrétien, d'Italie ou de Constantinople.

Les sultans ne furent pas les seuls à commander pour leurs mosquées ou leurs tombeaux de somptueuses lampes de verre émaillé : leurs ministres ou leurs officiers les imitèrent, et nombreuses sont les lampes portant les noms de ces derniers. On trouve au Victoria Albert Museum une lampe (6820/1860) au nom de Kafour le Grec, trésorier de Malik Salih[1].

Une admirable lampe du Musée arabe du Caire (nº 60 du *Catalogue*) a sa panse divisée par les six coulants enfermés dans des cartouches décorés de bouquets et d'oiseaux tout à fait remarquables. Le col porte un grand bandeau à inscription d'une élégante minceur qui donne les titres d'un émir surnommé Saif ed-Din, au service d'un sultan surnommé Malik el-Nasir [2].

Au Victoria Albert Museum est une lampe émaillée de disques et de médaillons en blanc, en rouge et en bleu (1056-1869). Sur la panse, les coulants de suspension coupent l'inscription au nom du grand émir Saif ed-Din Akbouga, serviteur de Malik el-Nasir. Nous savons que cet Akbouga mourut en 1343 ; cette lampe doit dater à peu près de cette époque [3] (fig. 294).

Une autre lampe au nom de l'émir Ylbouga, appartenant à M. J. Dixon, fut exposée en 1885 au Burlington Club à Londres. Corrigeant l'attribution de M. Lane Poole, Max Van Berchem a montré que cette lampe date environ de l'année 1375 [4].

Deux lampes, l'une au Musée d'Édimbourg (ancienne Collection Myers), l'autre chez M. le baron Gustave de Rothschild, portent les noms et titres d'un fonctionnaire important Nadjm ed-Din Mahmoud ibn Charwin, et sont datées de 747 (1347) [5].

Les noms d'autres personnages importants de la cour du sultan Malik Nasir se rencontrent encore :

1. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 255 ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 81. Cette inscription et les suivantes sont données d'après les *Lectures* corrigées de Max Van Berchem.

2. Herz-bey, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, p. 502.

3. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 157 ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 78.

4. Stanley Lane Poole, *ibid.*, p. 219 ; Max Van Berchem, *Corpus inscriptionum arabicarum*, I, p. 679, n. 2.

5. Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 79.

Au British Museum, sur deux lampes de verre émaillé aux noms et titres de Toukouzdimour, émir audiencier du sultan[1] (fig. 295), et sur une seconde lampe au nom de Saif ed-Din Chaikhou, mamlouk de Malik el-Nasir, pour lequel elle fut faite vers 1355.

Au Victoria Albert Museum, sur une lampe (580/1879) au nom de Kadjlich, autre mamlouk de Malik el-Nasir[2].



Fig. 295. — Lampe en verre émaillé au nom de l'émir Toukouzdi mour (British Museum).

Le Musée arabe du Caire (nº 42 du *Catalogue*) possède une jolie lampe dont le col, orné d'écussons d'échanson, porte de très belles fleurs émaillées. La panse a une inscription au nom « du gouverneur Ala ed-Din, le défunt émir Ali el-Maridani ». Rogers-bey[3] l'a identifié avec celui qui construisit au Caire une charmante mosquée-tombeau existant encore, et qui y mourut en 744 (1343). Herz-bey et Max Van Berchem l'identifient avec un autre personnage, l'émir Ali el-Mardini, mort vice-roi de l'Égypte en 772[4].

Enfin le Musée du Louvre acquit à la vente Spitzer une grande bouteille en verre émaillé (fig. 297), dont l'inscription en grands caractères sur la panse désigne le cellier d'un fonctionnaire de Malik Kamil, c'est-à-dire peut-être du sultan Chaban, qui régna au Caire en 1345 et 1346[5]. M. Max Van Berchem,

1. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 217, pl. CCLIX ; Schmoranz, pl. XLVIII ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 80.
2. Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts*, p. 258.
3. *Bulletin de l'Institut égyptien*, 1880, p. 123.
4. *Corpus*, I, p. 665, et *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, p. 502-503.
5. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, pl. VI.

en la déchiffrant, a déclaré cette inscription très curieuse et peu ordinaire. Les armes (de gueules au gerfaut et à la coupe d'or, l'une sur l'autre) se retrouvent sur les deux lampes du British Museum au nom de l'émir Toukouzdimour, dont nous venons de parler, et sur un chandelier de la collection Hoyos à Vienne.

Une lampe de mosquée au Louvre (legs du comte Lair) porte le nom de Saif ed-Din Tankiz Bouga, chambellan du sultan Hasan (1347-1361), provenant de son mausolée au désert terminé en 1362[1].

Plusieurs lampes de mosquées à inscriptions anonymes sont entrées au Louvre avec le legs de la baronne Salomon de Rothschild.

V

VERRES FAITS POUR LES SULTANS RASSOULIDES DU YÉMEN

Jusqu'à ces dernières années, on avait classé dans la même famille toutes les pièces de verre émaillé à inscriptions que les archéologues avaient crues soit d'origine égyptienne, soit d'origine syrienne. A la suite de l'Exposition des arts musulmans à Paris en 1903, Max Van Berchem a pu, grâce à des pièces inédites et à inscriptions déchiffrées, proposer une nouvelle série composée de verreries faites pour les sultans rassoulides du Yémen, les mêmes qui demandaient aux batteurs et graveurs de cuivres syro-égyptiens de si beaux cuivres incrustés d'inscriptions à leurs noms,— sans qu'il y ait d'ailleurs de raisons plus péremptoires de leur donner une autre origine que la Syrie, de même que pour les verres des sultans d'Égypte.

Le plus ancien serait une petite lampe privée de col[2], au Musée du Louvre (legs Delort de Gléon) (fig. 296). Elle est ornée d'inscriptions, d'armoiries et d'un décor très sobre de rinceaux, de poissons et de dauphins au trait rouge. Un petit bandeau circulaire autour de la panse

1. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, pl. VII.
2. Exposition des arts musulmans (*Catalogue*, nº 637) ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 44 ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, nº 14, pl. V.

porte l'inscription : « Gloire à notre maître le sultan el-Malik el-Achraf Oumar » (Oumar II) (1295-1296). Nous aurions là, avec la boule de chaîne de suspension (Bagdad) du musé de Boston, avec la lampe P. Morgan et



Fig. 296. — Lampe en verre émaillé au nom de Malik el-Achraf Omar (II), sultan rassoulide du Yémen, 1295-1296 (Musée du Louvre).

avec la lampe du sultan Khalil, du Musée du Caire, qui ne lui serait que très légèrement antérieure, les seuls verres à dates certaines du XIIIe siècle.

De la collection Spitzer est passée dans la collection Strauss, à Vienne, une bouteille à long col, décorée d'inscriptions, de cartouches, de frises d'animaux et de rinceaux polychromes. Un bandeau circulaire sur la panse, divisé par quatre cartouches aux armes rassoulides, porte en émail bleu foncé l'inscription : « Voici ce qui a été fait pour le sultan el-Malik,

el-Mouayyad Daoud [1]. » — De plus, dans la collection de M. le marquis de Vogüé, se trouvait un bassin, décoré d'inscriptions, de cartouches et de rinceaux polychromes, avec un bandeau circulaire d'inscription en émail bleu interrompu par quatre cartouches aux armes rassoulides qui dit : « Voici ce qui a été fait pour le sultan, le roi savant et juste el-Malik el-Mouayyad [2]. » Les deux pièces portant les mêmes armoiries doivent être attribuées à ce même sultan Daoud, qui seul des sultans rassoulides porta le surnom de Malik Mouayyad (1296-1321). Nous avons déjà signalé le nom de ce sultan rassoulide, Daoud, sur plusieurs objets de cuivre incrusté d'argent, sur un écritoire du Victoria Albert Museum, et un chandelier appartenant à M. Hugues Kraft.

Enfin, dans la collection de M. le baron Gustave de Rothschild est une belle bouteille à long col, décorée de cartouches, de fleurons, de rinceaux et d'inscriptions. Celle de la panse dit : « Gloire à notre maître le sultan el-Malik el-Modjahid, le savant, le juste », et les cartouches renferment les armoiries des Rassoulides [3]. Il s'agit sans doute là du sultan Ali, dont nous avons relevé le nom sur deux cuivres de la collection Delort de Gléon (1321-1363).

VI

VERRES SYRO-ÉGYPTIENS DU XVe SIÈCLE

Nous venons de voir que si le XIIIe siècle ne nous a laissé que peu de spécimens bien certains de l'industrie du verre émaillé en Orient, le XIVe siècle, au contraire, avait été une époque d'intense production pour l'Égypte ou l'Yémen (fig. 298-301). Au XVe siècle, nous allons voir cette production se raréfier, au point que nous ne pourrons pas en rencontrer plus d'exemples que pour le XIIIe siècle.

1. Schmoranz, *Altorientalische Glasgefässe*, p. 16 ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 50-51.
2. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, 1903, pl. LXVIII ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 52 à 58.
3. Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 67.

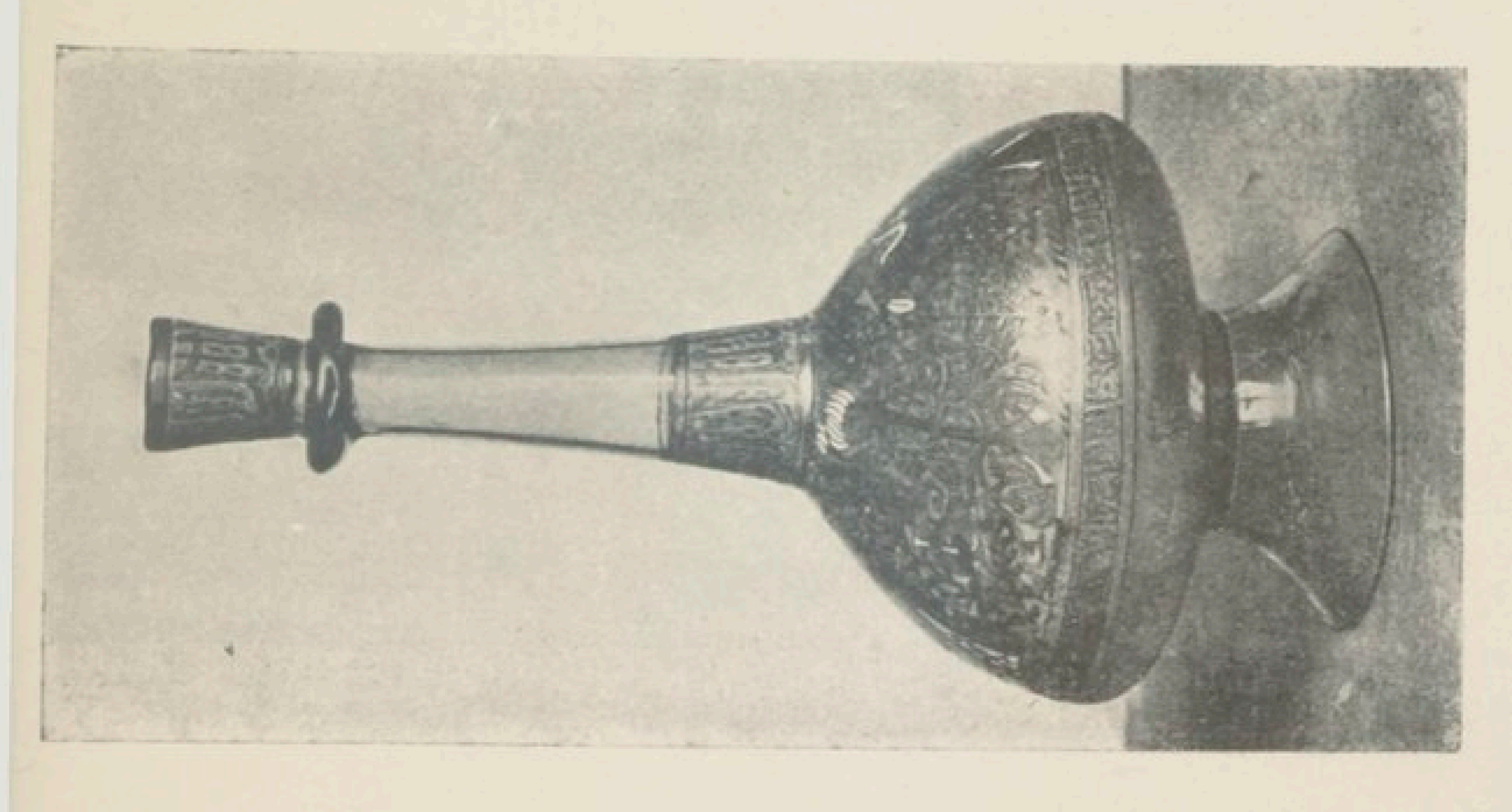


Fig. 297. — Bouteille en verre émaillée. Égypte, XIVe siècle (Musée du Louvre).

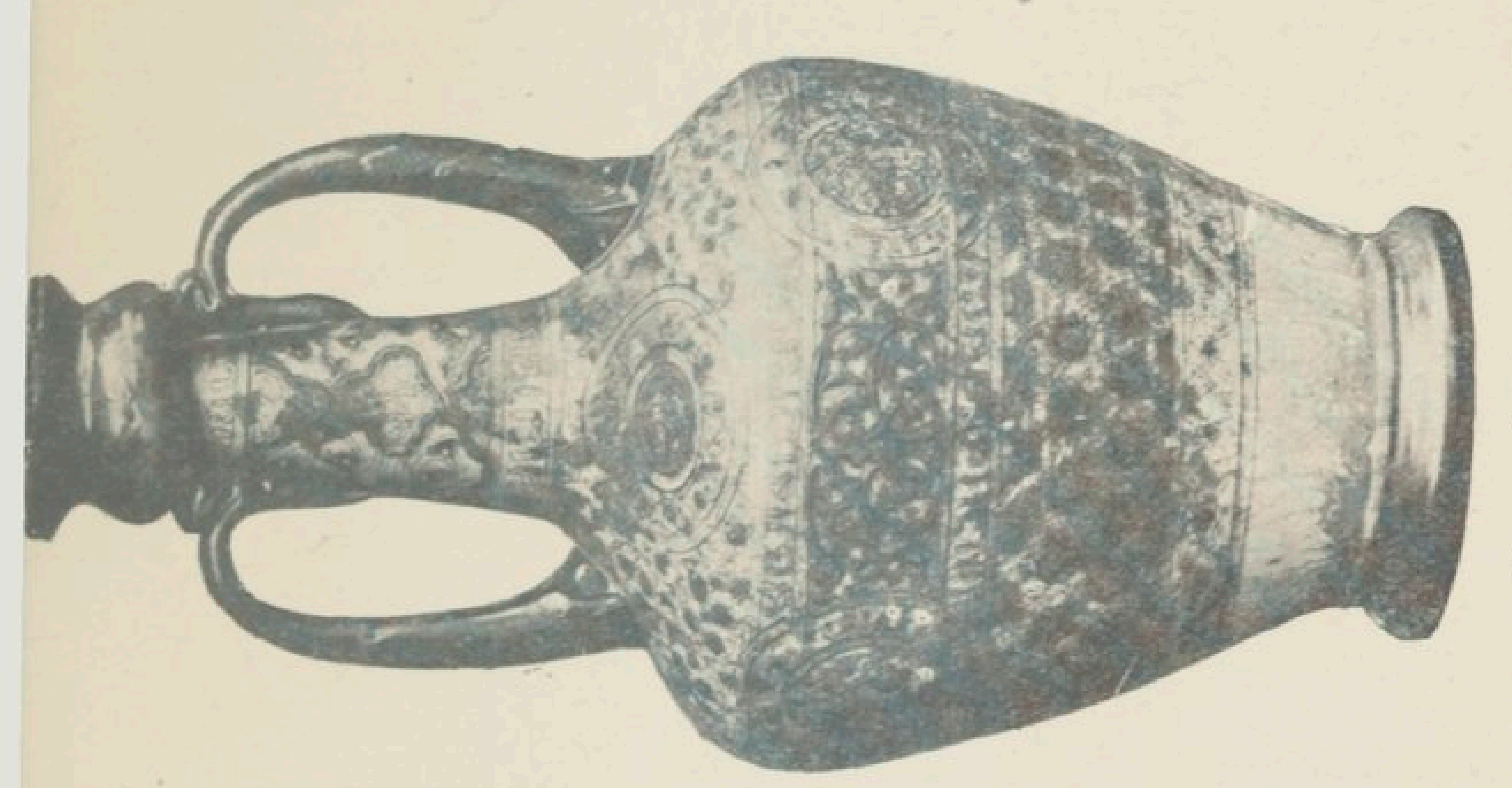




Fig. 298-299. — Vase et bouteille, XIVe siècle (Église Saint-Étienne de Vienne).

Le Musée arabe du Caire possède une lampe de mosquée (salle III, nº 81 du *Catalogue*) très différente de toutes celles que nous avons jusqu'ici étudiées[1]. Les émaux sont sans éclat et les caractères assez maladroits, les ornements ont un style quelconque; de plus, l'inscription au nom du sultan Kaït-Bai a paru à ceux qui l'avaient relevée peu conforme aux formules habituelles. Les archéologues qui l'ont les premiers étudiée l'ont jugée un peu étrange et l'ont tenue pour moderne, à moins qu'elle n'ait été fabriquée à l'époque par un atelier vénitien. Max Van Berchem, qui relut l'inscription, l'a trouvée absolument conforme au protocole du sultan Kaït-Bai et, sans nier une provenance étrangère, tient la pièce pour bien de son époque (1467-1495).

De ce même xvᵉ siècle serait encore une lampe de la collection du baron Gustave de Rothschild, avec inscription, « faite pour la madrasa du sultan Malik Mouayyad Abou Nasr Chaïkh », lampe qui fut faite sans doute pour la célèbre mosquée de ce sultan au Caire, achevée en 1420 [2].

Une lampe du British Museum, sans médaillons ni écussons, et dont l'inscription est étrangement distribuée sur les trois anneaux de suspension, nous apprend qu'elle fut faite pour le mausolée d'un certain Taki ed-Din, peut-être un vizir[3]. Cette lampe proviendrait de Damas, origine que les termes trop vagues de l'inscription ne démontrent pas péremptoirement. — En revanche, une jolie lampe de la collection de M. Maggiar, qui figura à l'Exposition des arts musulmans en 1903[4], porte une inscription qui la désigne expressément comme provenant d'un mausolée de Salihiya, la nécropole de Damas (fig. 302).

Comment parvenir à expliquer l'abondance des verres émaillés au xivᵉ siècle entre ces deux époques des xiiiᵉ et xvᵉ siècles où ils sont si rares ? Max Van Berchem l'explique par ce fait que les verres émaillés ont été fabriqués surtout en Syrie. La prise de Saint-Jean-d'Acre par le

1. Herz-bey, *Catalogue*, nº 81 ; Yakoub Artin Pacha, *Bulletin de l'Institut égyptien*, p. 130 ; Max Van Berchem, *Corpus*, nº 500.
2. Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 56.
3. Stanley Lane Poole, *Saracenic arts*, p. 260 ; lecture corrigée par Max Van Berchem, qui tient la prétendue date 1486 relevée par Lane Poole pour un sigle inexpliqué.
4. Migeon (G.), *Exposition des arts musulmans*, 1903, pl. LXIV.

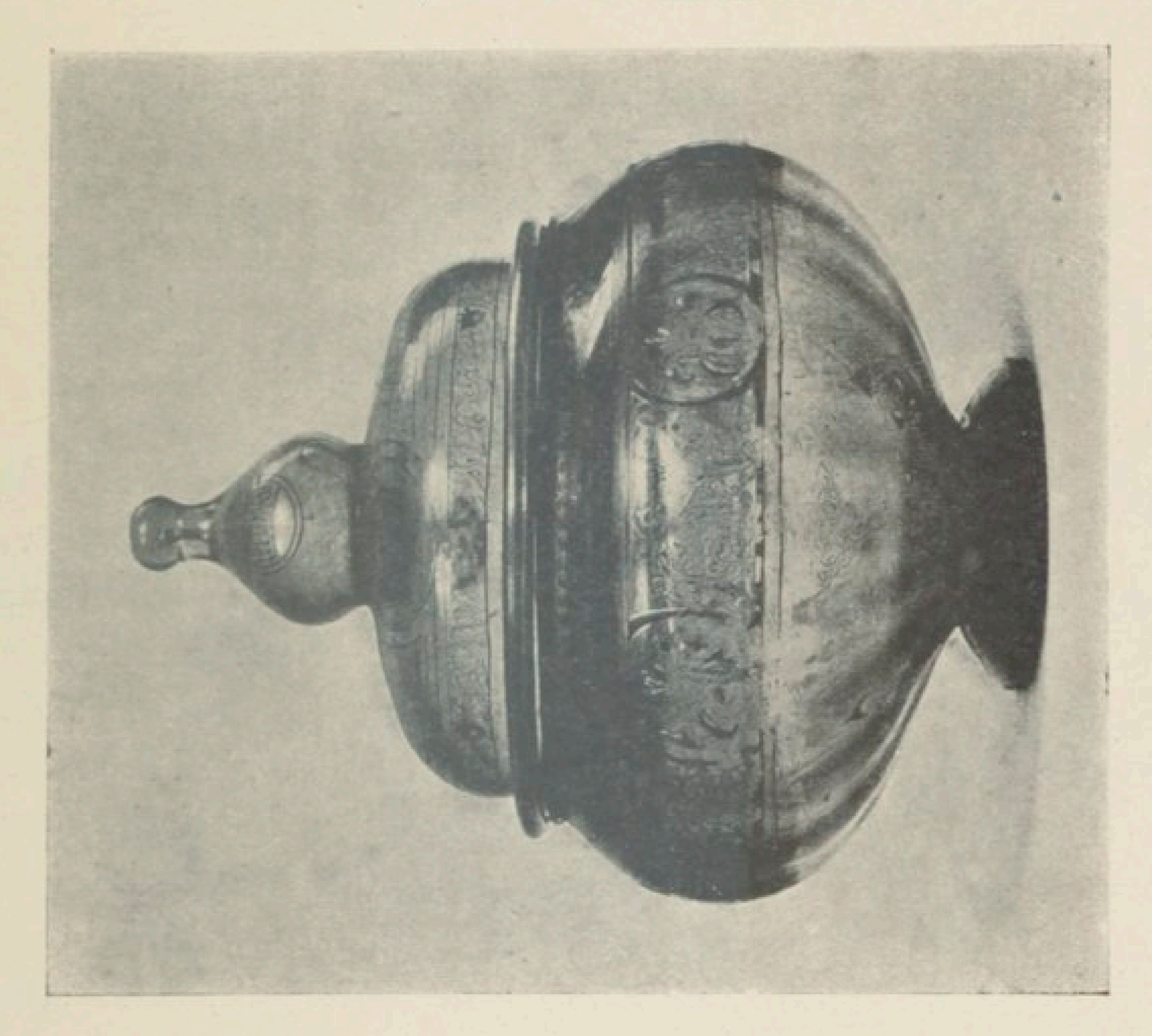




Fig. 300-301. — Flacon et vase en verre émaillé. Art syro-égyptien, XIVe siècle.

sultan Khalil en 1291 avait rendu la Syrie pacifiée et prospère aux Mamlouks ; l'importation des verres émaillés en Égypte s'y fit donc tout naturellement[1]. Mais, en 1400, plus d'un siècle après, l'invasion de Timourlenk porta à l'industrie verrière d'Alep et de Damas un coup fatal (c'était déjà l'avis de Schmoranz). Au cas où l'on accepterait l'hypothèse de la fabrication des verres émaillés en Égypte, ce brusque arrêt, si bien constaté, ne saurait s'expliquer, rien d'anormal ne s'étant passé en cette contrée jusqu'à cette époque.

La fabrication passa alors à Venise. D'après un acte authentique conservé aux archives des Frari à Venise, Murano reçut de Constantinople, en 1569, une commande pour quatre cents lampes de mosquées analogues à celles de l'Égypte, d'après un croquis proposé[2]. Et nous savons par un autre texte que l'Égypte, elle aussi, se résolut à faire appel aux ateliers vénitiens. Le Milanais Brascha, qui fit le pèlerinage en 1480, raconte que le capitaine de son bateau, le Vénitien Contarini, « expédia de Jaffa à Damas des vases en verre de Murano, destinés au diodar de Syrie », c'est-à-dire à un fonctionnaire de Kaït-Bai[3], et la lampe du Musée arabe du Caire peut fort bien avoir cette origine.

VII

VERRES MÉSOPOTAMIENS

Rakka et Rousafa sur l'Euphrate ont été fouillés trop clandestinement pour qu'on puisse établir scientifiquement l'origine des très nombreux fragments émaillés d'un art merveilleux qu'on y a trouvés. Rappelons ici la précieuse boule de chaîne de suspension au nom d'un sultan de Bagdad Argoun 1284-1291, au Musée de Boston (p. 126).

En dehors de la considérable série de verres émaillés qui ont été faits pour l'Égypte sous les sultans mamlouks, et auxquels il est vraisemblable d'attribuer une origine syrienne, il existe une série assez homogène de

1. Max Van Berchem, *Corpus*, I, 680, et *Notes*, III, p. 57-58.
2. Gerspach, *La verrerie*, p. 114, 145, 170 ; Ch. Yriarte, *Venise*.
3. *Voyage de la sainte cité de Hiérusalem*, édition Schefer, cité par Max Van Berchem, *Corpus*, I, p. 679.

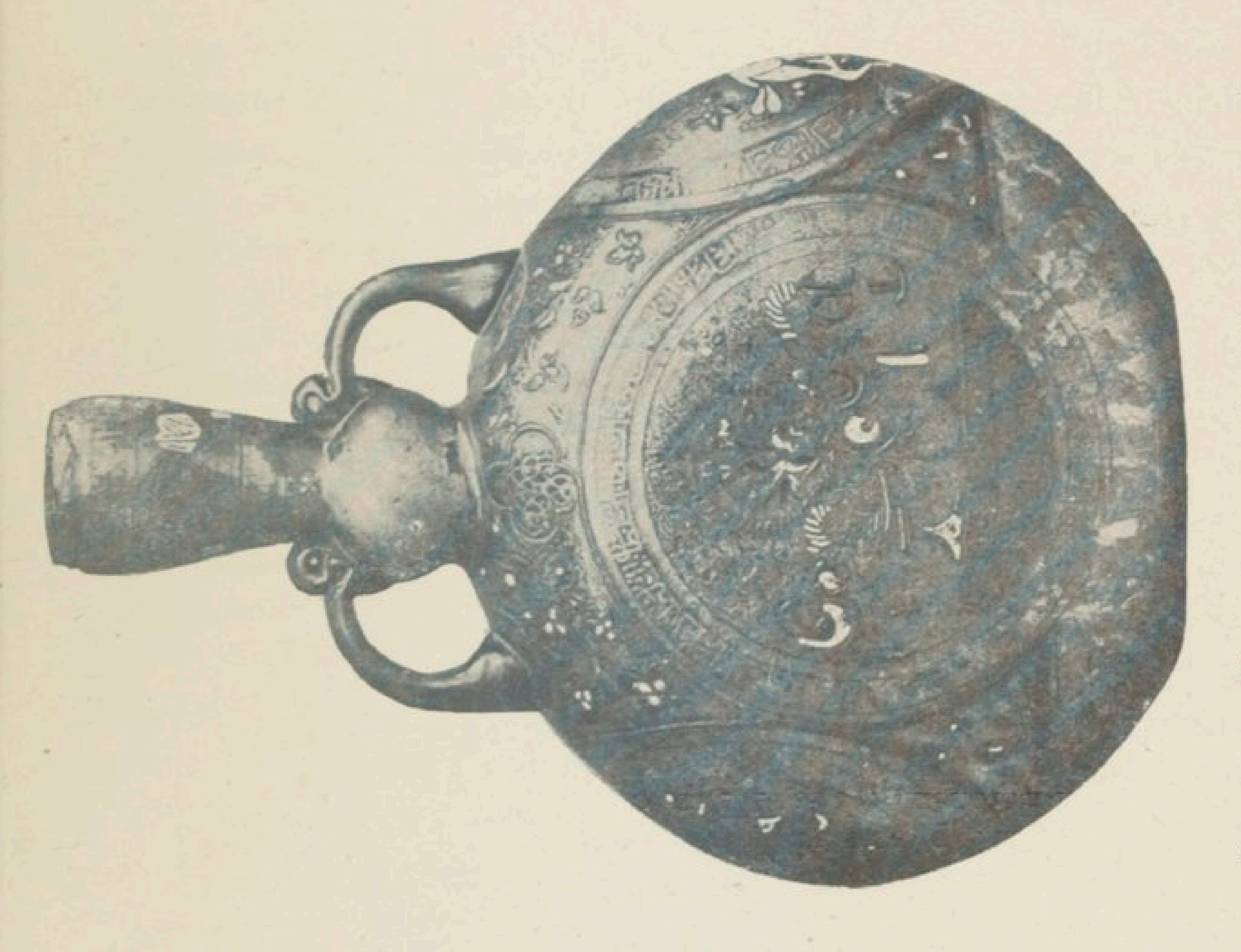


Fig. 303. — Flacon en verre émaillé. Art perso-méso-potamien, XIIIe siècle (Église Saint-Étienne à Vienne)



Fig. 302. — Lampe en verre émaillé provenant d'un mausolée de Damas, XVe siècle.

verreries d'un caractère différent à laquelle nous avons supposé une origine *mésopotamienne* ou *persane*, à cause du style timouride des personnages représentés comme dans les miniatures. Ce sont des vases, des aiguières et surtout des bouteilles à longs cols d'une belle eau dorée, laiteuse ou verdâtre, décorés de rinceaux, de personnages et de frises d'animaux d'une allure magnifique, parfois aussi de motifs d'un style chinois très prononcé. Aucune de ces pièces ne porte d'inscriptions apportant des précisions de noms et des dates, comme on en voit sur les verres faits pour l'Égypte. Une exportation importante en Chine, pour laquelle certaines de ces verreries ont pu être faites, nous expliquerait qu'on en ait de nos jours retrouvé un certain nombre dans le Céleste Empire et qu'elles nous soient revenues avec les potiches des familles rose ou verte.

Les motifs décoratifs de la plupart de ces verreries et en particulier les scènes de jeu de polo, les poursuites de fauves, les chasses, sont ceux qui nous sont familiers sur les cuivres de Mossoul. Nul doute qu'il n'y ait là parenté d'origine (fig. 303).

Je me contenterai de citer les pièces les plus belles et les plus typiques. Les vases sont parfois merveilleux, comme celui qui appartient à M. le baron Gustave de Rothschild, décoré de personnages; comme celui du Victoria Albert Museum (1330/1900), légèrement opalisé et décoré de cavaliers dorés tenant des oiseaux à plumes rouges et montés sur chevaux jaunes.

Le British Museum a recueilli de l'ancienne collection Slad un admirable vase en forme de flacon aplati, en verre assez foncé, décoré de médaillons renfermant sur les côtés des cavaliers.

Un petit flacon en verre bleu du Museo Civico de Bologne, émaillé de blanc, de rouge, de bleu, de jaune et d'or, est un objet tout à fait exceptionnel. Une frise d'ornements réticulés renferme des étoiles d'or.

On ne saurait, je pense, citer de plus belles bouteilles en ce genre que celle jadis possédée par M. Sigismond Bardac, à panse très renflée, décorée de grands médaillons renfermant des personnages musiciens de type mongol très accentué[1], et aussi celle du Musée historique de Vienne,

1. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, pl. LXVI ; Max Van Berchem, *Notes*, III, p. 57.

dont le col porte des ondes émaillées [1] (fig. 304). La frise inférieure de la panse renferme un combat de cavaliers ; la frise supérieure, de grands cercles à décor de rinceaux et des chevrons d'un bleu épais

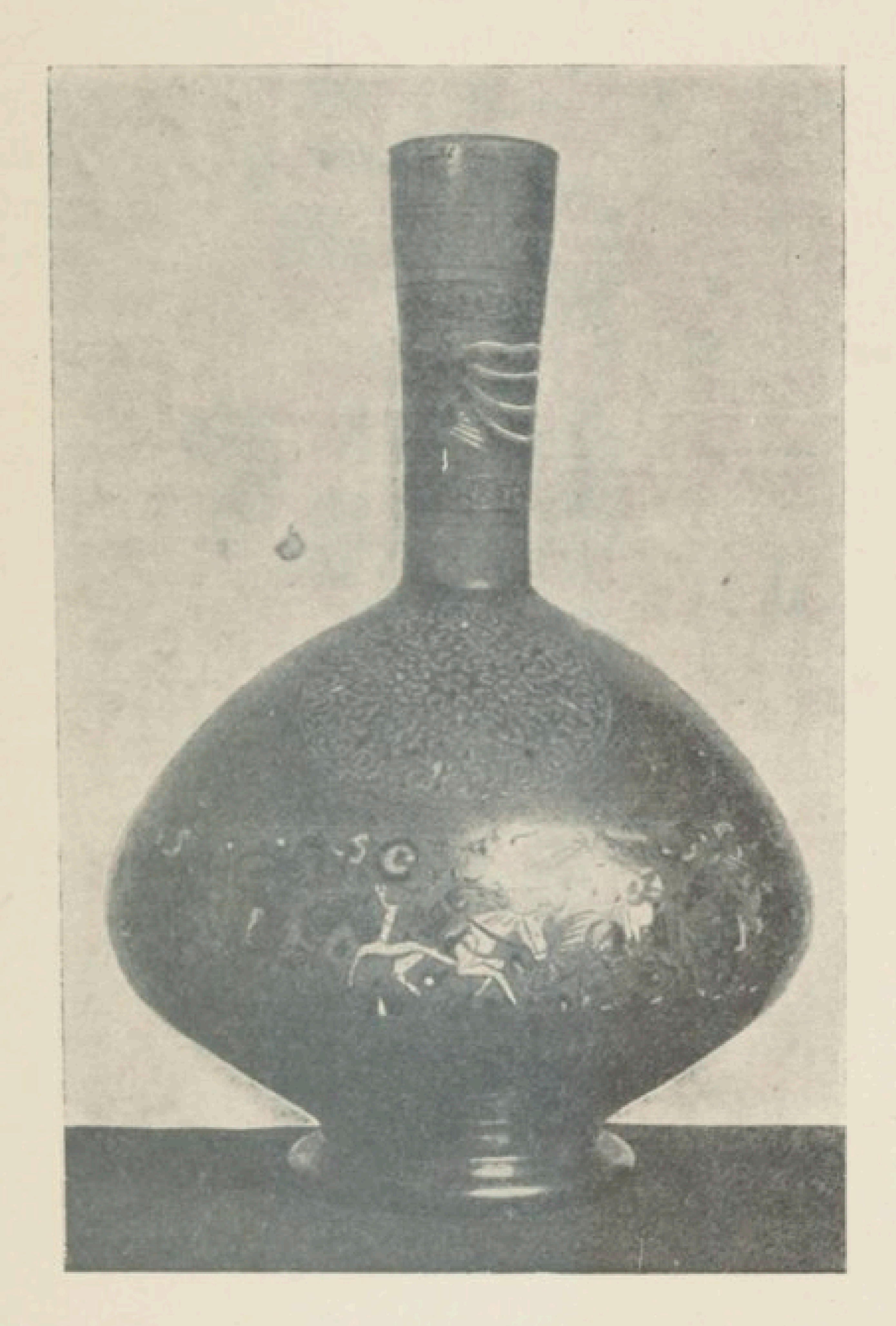


Fig. 304. — Bouteille en verre émaillé. Syrie ou Mésopotamie, XIV[e] siècle (Musée historique de Vienne).

sur fond d'or. Le type des personnages est très mongol, comme sur le Baptistère de Saint-Louis au Louvre. Cette belle bouteille fut envoyée par le vice-consul Champion du Caire en 1825 au Cabinet des Antiquités de l'Empereur d'Autriche.

1. Schmoranz, *Altorientalische Glasgefässe*, pl. VI, Vienne, 1898.

Deux verres très importants, sans inscriptions, se trouvent encore dans la collection du Dr Sarre, à Berlin ; c'est un vase à couvercle rapporté de Chine, et une splendide coupe montée sur un pied très élevé interrompu par un nœud, dont je ne connais pas d'autre spécimen analogue, et qui est une des plus belles pièces de verre musulman connues.

Un grand bocal admirable, haut et évasé, émaillé d'oiseaux volants tout à fait chinois, se trouve dans la collection Eumorphopoulos à Londres (rapporté d'ailleurs de Chine).

VIII

GOBELETS SYRO-MÉSOPOTAMIENS

Il existe enfin toute une série de *gobelets* de verre émaillé vraisemblablement du XIIIe siècle, dont un certain nombre sont venus depuis de longs siècles en Europe, y ont joui à leur arrivée d'une haute estime, y ont été montés au haut moyen âge sur des pieds d'orfèvrerie et y sont pourvus d'états de possession anciens et respectables. De nos jours, de nombreux verres, de forme toute semblable, sont arrivés en Europe couverts d'une chatoyante irisation qui n'avait pas d'autre cause que le séjour dans des tombeaux, où selon la mode antique on les avait déposés comme réserves d'eau ou de parfums devant accompagner la dépouille du mort. D'assez nombreux ont été retrouvés dans des tombeaux explorés dans la région du Caucase ; le décor de frise d'inscription sur un fond délicatement perlé en relief est très caractéristique d'un grand nombre de ces gobelets (Musée du Louvre, legs de M. Octave Homberg) [1] (fig. 306).

Il nous reste à dresser la liste de ceux qui sont célèbres historiquement ou archéologiquement. M. Schmoranz, qui le premier eut le mérite de s'en occuper, ne leur crut pas une plus haute origine que le début du XIIIe siècle, surtout si l'on observe le caractère des boîtes où ils ont été depuis lors conservés. Elles furent faites pour eux lors de leur

1. G. Migeon, *Les arts,* décembre 1904; *Musée du Louvre : Orient musulman,* II, no 11, pl. IV.

arrivée en Europe, qui devait être de très près contemporaine de l'époque où ils furent fabriqués.

L'un des plus célèbres est certainement le gobelet du Musée de Chartres (fig. 305), dit la « Coupe de Charles le Grand », qu'une très ancienne tradition prétend avoir été donné par Charlemagne à l'abbaye de la Madeleine à Châteaudun et porté à Chartres en 1798 [1]. L'abbé Bordas le vit encore à Châteaudun (*Histoire sommaire du Dunois en 1762*). C'est un gobelet monté sur un pied d'orfèvrerie en cuivre argenté avec des côtes en bossage. Le gobelet de verre est à parois lisses dans sa partie supérieure avec une frise d'inscription arabe de souhaits, banale, à caractères en émail doré lisérés de rouge, et au centre une haute frise à entrelacs se détache sur ce fond habituel perlé en relief blanc et bleu, limité par des filets dorés. L'attribution au temps de Charlemagne ne peut se soutenir, aucun verre n'étant cité par Eginhardt dans les présents envoyés par Haroun er-Rachid. L'inscription, conforme aux règles de la calligraphie arabe, a toujours paru aux épigraphistes bien caractéristique du XIIIe siècle. Ce gobelet fut sans doute apporté en France au XIVe siècle par un pèlerin de Damas, ou par un marchand venu sur une des galères qui faisaient annuellement la navette entre la France et la Syrie [2].



Fig. 305. — Gobelet en verre émaillé, XIIIe siècle (Musée de Chartres).

Le Musée de Douai possède un gobelet tout analogue, monté sur un pied d'orfèvrerie décoré d'un large bandeau de losanges dorés sur

1. M. Doublet de Bois-Thibault, *Revue archéologique*, 1857; *Magasin pittoresque*, 1876 ; M. du Coudray, *Bulletin de la Société dunoise*, 1885; Ch. Schefer, *Album des Musées de province*, 1re livraison, Leroux, Paris.

2. Célestin Port, *Essai sur l'histoire du Commerce maritime de Narbonne*, Angers, 1854.

ce même fond perlé, entre deux petites frises d'inscriptions dorées. Ce gobelet, dit « des huit prêtres », aurait appartenu au XIVe siècle à une certaine dame Marguerite Mallet.

Un gobelet de même espèce, dit « Verre de Sainte Hedvige », est conservé au Musée des antiquités silésiennes de Breslau.

Un autre, connu sous le nom de Gluck d'Edenhall, est encore conservé dans cette famille dans son vieil étui de cuir [1].

Tout un groupe de gobelets, décorés de frises animées de personnages, est beaucoup plus intéressant encore. Celui du Musée de Dresde (fig. 308), monté sur un pied d'orfèvrerie, est décoré, entre deux frises d'inscriptions, d'une zone de cavaliers jouant à la paume [2]. — Deux gobelets tout analogues de décor se trouvent au Musée de Cassel (fig. 307) et au Musée du Louvre. Ce dernier, incomparable de couleurs, avec ses trois cavaliers sur des chevaux émaillés rouge, noir et blanc, avait été trouvé sous l'autel d'une église aujourd'hui disparue, Santa Margherita d'Orvieto, en Italie [3]. — Celui de la Löwenburg de Wilhemshöhe, près de Cassel, est décoré de deux personnages musiciens nimbés, séparés par une tige verte fleurie dont le caractère est bien semblable à celui du petit coffret d'argent niellé de San Marco [4]. Un fort beau est au Musée national Bavarois de Munich.

Le gobelet du British Museum (collection Ferdinand de Rothschild), monté sur un joli pied d'orfèvrerie à nœud de cristal de roche, est bien intéressant par le noble style des figures dessinées avec le plus vif esprit [5] (fig. 310).

Un beau gobelet qui fut offert au British Museum par Mlle Alice de Rothschild n'est pas d'un moindre intérêt; il est en verre blanc émaillé

1. *Magna Britannia de Lysons*, Cumberland, pl. CCIX; E. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 150.
2. A. Gayet, *L'art arabe*, fig. 123, p. 244 ; Gerspach, *La verrerie*.
3. Venturi, *Storia del arte italiana*, II, 1902 ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, n° 10, pl. IV.
4. Schmoranz, *Altorientalische Glasegefässe*, fig. 23, 31, pl. XXXIII.
5. Ch. Read, *Catalogue of the Waddesdon Bequest*, pl. XIV (British Museum, Londres, 1902).

de deux médaillons avec des rinceaux d'or sur fond bleu, séparés par deux palmiers stylisés dont les troncs sont indiqués par des triangles. Les espaces libres sont semés de rosettes. L'objet proviendrait des environs d'Alep. Le savant conservateur du British Museum, Ch. Read, qui l'a



Fig. 306. — Gobelet XIIIe siècle (Collection Charles Gillot).



Fig 307. — Gobelet XIIIe siècle (Musée de Cassel).

publié [1], a fait à son sujet une remarque intéressante ; c'est que ce verre était porté sur une base rapportée, et que le fond du verre était creux, comme l'est celui d'une bouteille de Champagne, et percé d'un petit trou. Cette façon est bien spéciale à ces gobelets orientaux, et l'on ne trouverait à la constater dans aucune verrerie européenne.

1. Ch. Read, *Archæologia*, vol. IV, pl. XIV.

De cette série de gobelets de verre orientaux, il peut être intéressant de rapprocher ceux qui ont été certainement faits à Venise : les formes sont pareilles, ils en dérivent certainement, et ils ne doivent pas leur être très postérieurs.

C'est d'abord un très beau gobelet en verre verdâtre de l'ancienne collection Hope aujourd'hui au British Museum, représentant la Vierge et l'Enfant-Jésus entourés de deux anges thuriféraires séparés par des plantes stylisées avec une frise d'inscription chrétienne [1]. C'est, en outre, au British Museum encore, un gobelet décoré d'écussons à armoiries, séparés aussi par des plantes stylisées. « Au-dessus, une frise porte une inscription : † *Magister Aldrevandin me fecit* », d'un grand intérêt, car nous avons là un nom de verrier ou de peintre qu'il conviendra de rechercher dans les archives de Venise. — La collection Ch. Gillot à Paris possède encore un gobelet côtelé décoré d'imbrications et de perles de verre, qui semble bien aussi d'origine vénitienne [2].

Un vase de verre épais et lourd qui se trouve au trésor de l'église d'Apt (Vaucluse) présente une forme très particulière, unique dans la série de ces verres, plus spéciale à la céramique. Il est décoré sur un fond doré de rinceaux de fleurs et de feuillages bleus émaillés assez épais. Et il porte au col ces petits tortils de verre coulé qu'on rencontre sur tous les verres vénitiens. Il faut donc y voir sans doute un verre de fabrication vénitienne (Murano), fabriqué sur la commande de Constantinople pour le goût turc.

Je ne trouve à classer dans aucune série une pièce singulière, que je n'ai pas eue entre les mains, que Lavoix a jadis publiée sans la décrire [3] (car il ne la vit pas lui-même). Cette pièce a été étudiée par Guidi dans les *Actes du XI*e *Congrès des Orientalistes* (Paris, 1897, *Section musulmane*, p. 39 suiv.) comme pièce de cristal de roche. C'est un vase qui, de la succession du comte de Cavour, était passé dans la possession du marquis Alfiéri à Florence ; ce dernier le légua à sa mort à la reine Marguerite d'Italie. Ce vase est décoré sur la panse et à l'épaulement

1. Ch. Read, *Archæologia*, vol. IV.
2. G. Migeon, *Les arts*, avril 1903.
3. H. Lavoix, *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1887.



Fig. 308. Fig. 309. Fig. 310.

Vases en verre émaillé. Syrie-Mésopotamie, XIIIe siècle (Musée de Dresde ; British Museum).

d'arabesques en émail blanc, bleu et rouge. Une inscription se lit sur le col en caractères coufiques, contenant des formules de glorification d'un sultan anonyme et semblent désigner, par les titres et le style des caractères, un sultan de Syrie ou d'Égypte du XIIIe, peut-être du XIVe siècle. L'extraordinaire monture qui l'enserre semble bien d'époque moderne.

IX

L'INDUSTRIE DU VERRE EN ESPAGNE

Bien qu'il semble certain que cette industrie de la verrerie ait été florissante en Espagne sous la domination des Maures, il n'en est parvenu aucun spécimen jusqu'à nous. On peut cependant en soupçonner les formes d'après les pièces de la Renaissance qui ont conservé des galbes et des décors bien arabes.

Un ouvrage sur les pierres précieuses, *Lapidario*, écrit par un certain Abolaïs [1], traduit en 1250 par un Juif Juda Mosca, donne certains détails techniques sur les matériaux employés pour faire le verre et sur certaines substances employées pour le peindre et l'émailler. D'autres indications peuvent encore être cherchées dans Makkari, qui cite un passage d'un livre arabe du XIIIe siècle où se trouve mentionnée Alméria, fameuse pour la fabrication de toutes sortes de vases, de cuivre et de verre.

Les traditions de cette industrie du verre se sont d'ailleurs toujours maintenues à Alméria et dans les villages de la province de Grenade, où tous les objets de cette industrie ont conservé un caractère arabe très prononcé.

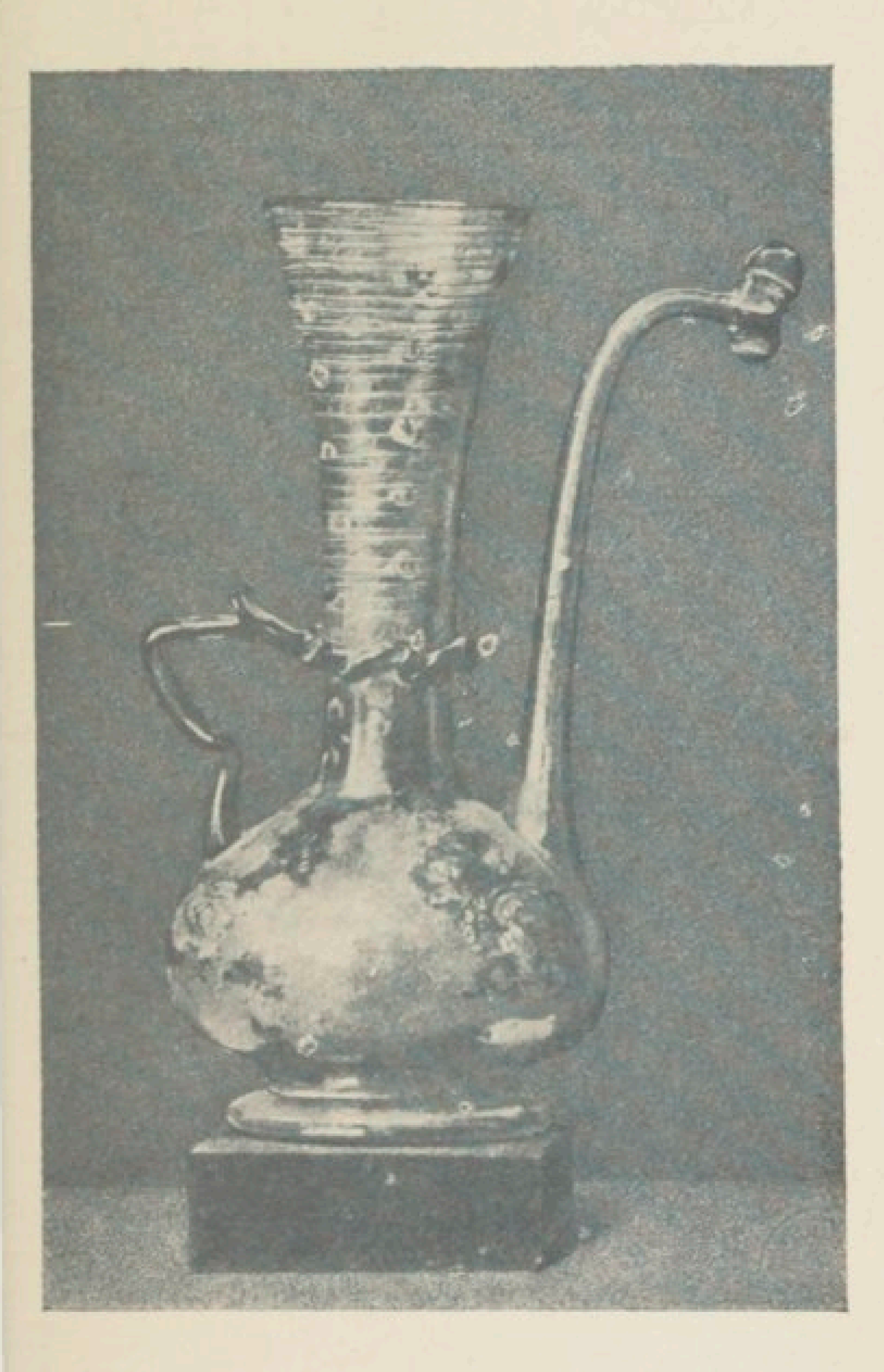
Riano [2] cite différents villages où ont été retrouvées les traces d'anciennes verreries sur lesquelles il pourrait être intéressant d'opérer un jour quelques fouilles, à Pinar de la Vidriera, à Castril de la Pena, à Rayo Molma dans la province de Jaen, à Maria dans la province d'Alméria.

1. Conservé à la Bibliothèque de l'Escurial.
2. *Spanish arts. Glass.*

X

LE VERRE EN PERSE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

En Perse, enfin, à une époque relativement moderne, aux XVIIe et XVIIIe siècles, on fit des verres *soufflés*, des bouteilles à très longs cols,



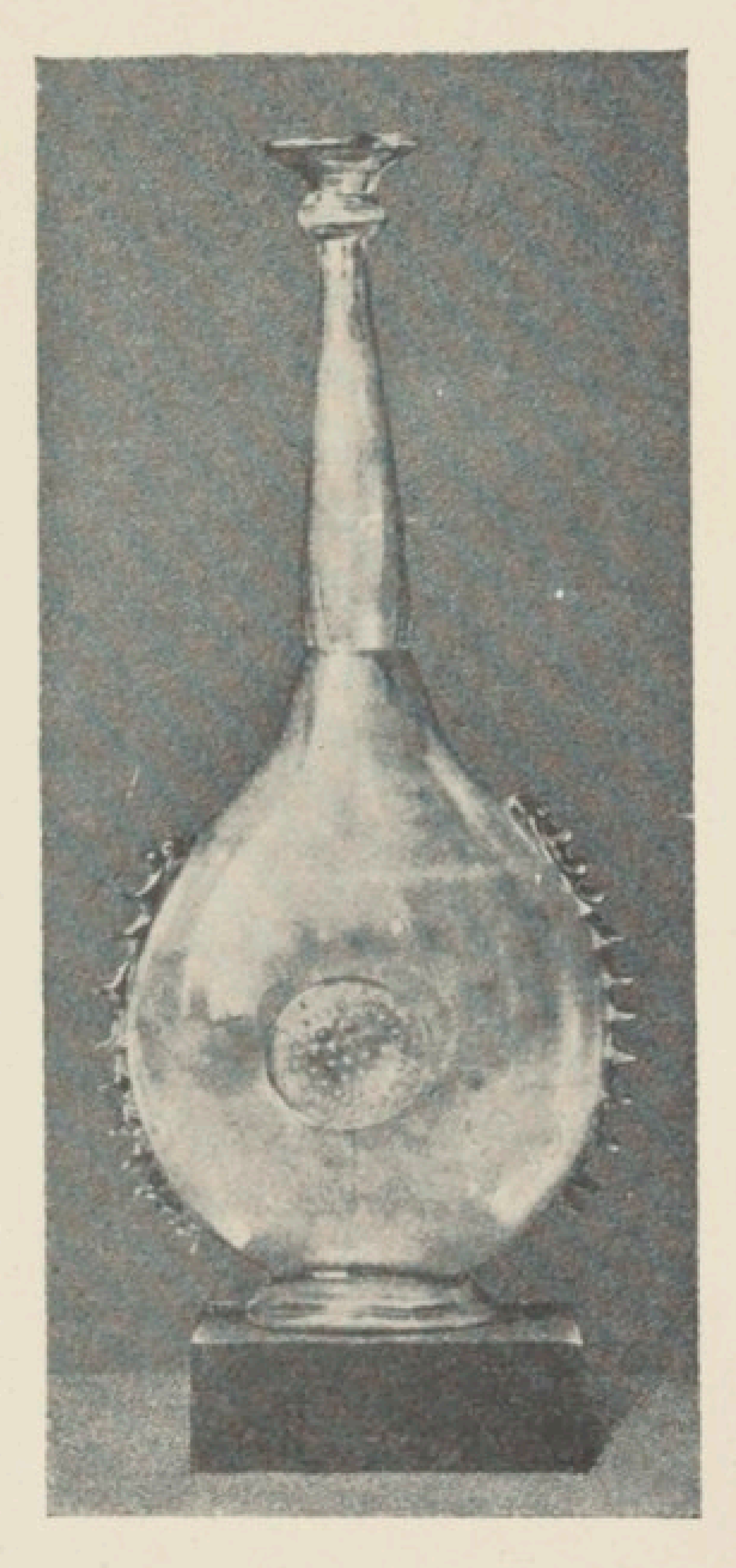


Fig. 311 et 312. — Verres soufflés. Perse, XVIIIe siècle (Musée de Limoges).

souvent terminées par des orifices évasés, qui servaient à contenir de l'eau de roses et d'autres parfums. Leurs formes variées sont tou-

jours d'une extrême élégance, et, sans offrir l'extraordinaire ténuité des pièces de Murano, ces verres sont d'une finesse et d'une légèreté remarquables [1] (fig. 311-313).



Fig. 313. — Bouteille en verre soufflé. Perse, XVIIIe siècle (Musée des Arts décoratifs de Paris).

XI

LES VITRAUX EN ÉGYPTE (KAMARIYA OU CHAMSIYA)

Il nous faut revenir maintenant à l'Égypte, où le verre fut utilisé d'une façon toute spéciale, pour la fermeture des baies, à la façon de nos vitraux, habitude qui d'Égypte passa naturellement en Syrie.

A une époque ancienne, puisqu'on en trouve des exemples à la mosquée d'Ibn Touloun, on avait pratiqué en Égypte pour la clôture des fenêtres des claires-voies en stuc, découpées dans d'épaisses tables de plâtre. (D'autres exemples se retrouvent dans les ruines de la mosquée de Baïbars, et au maristan de Kalaoun [2].)

A partir de la deuxième moitié du XIIIe siècle, des plaques de verres de couleurs viennent remplir les ajours. On les trouve toujours au-dessus des niches de mihrabs et au-dessus des moucharabiehs des maisons. Ces *kamariyas* ou *chamsiyas* consistent en un cadre de bois rectangulaire, renfermant une plaque de plâtre ajourée d'après un décor préalable, qui, primitivement coulée dans une forme, a été ensuite entaillée à la gouge pour ménager les ajours. Les plaques de verre ont été ensuite

1. E. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 155.
2. Herz-bey, *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, 2e semestre, p. 52.

insérées pour réduire l'éclat de la lumière, en les maintenant au début par des baguettes minces également en plâtre (tombeaux des sultans

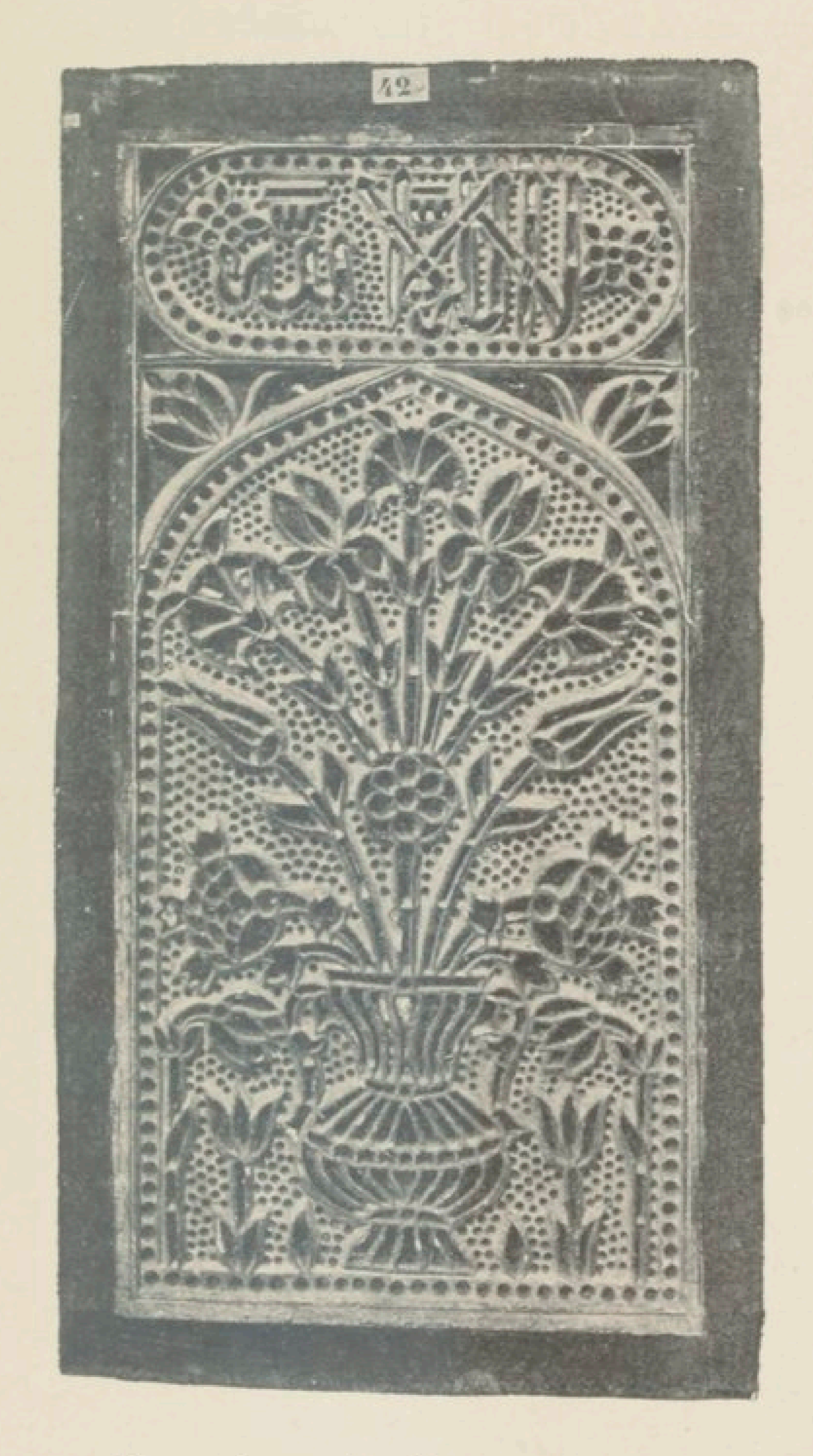


Fig. 314. — Kamariya : vitrail monté dans le plâtre ajouré. Égypte, XVe ou XVIe siècle.

Salih Nadj ed-Din Ayyoub, et Kalaoun, mosquée funéraire des émirs Salar et Sangar el-Djauli), puis plus tard aux XIVe et XVe siècles en les

fixant à l'extérieur de la fenêtre par un peu de plâtre rapporté (mosquée *intra muros* de Barkouk et édifices de Kaït-Bai) [1].

L'art d'ajourage du plâtre y est presque toujours d'une fantaisie charmante. C'est un décor floral, architectural, épigraphique ou d'arabesques (fig. 314) ; des œillets sont merveilleusement disposés dans un vase ; des cyprès s'élancent vers le ciel, ou sont accouplés sous une arcade, à moins qu'ils ne flanquent un kiosque, des tiges à gros boutons, ou des enroulements de feuilles et de fleurs. De plus, le génie raffiné de la couleur se révèle toujours dans la coloration des verres, destinés à apporter à ce décor la couleur et la délicatesse de sa composition harmonique.

A la mosquée d'Omar, à Jérusalem, les grandes verreries à décor géométrique ne datent que de la restauration du sultan Souleïman en 1528.

1. Briggs, *Muhamm. Arch.*, fig. 241-244.

BIBLIOGRAPHIE

Artin Pacha, *Quatre lampes de verre émaillé et armorié à M. de Morgan*, Caire, 1907.

Gerspach, La verrerie (*Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*).

Hamdy-bey et Zambaco Pacha, *Bulletin de l'Institut égyptien*, 1907, p. 90.

Herz-bey (Max), *Catalogue du Musée arabe du Caire* (chap. de la Verrerie), 2e édition, 1906 ; *Bulletin de l'Institut égyptien*, grande série I, p. 181.

Karel B. Madl., *Kunst und Kunsthandwerk*, 1898.

Kuhnel (E.), *Amtliche Berichte*, XXXV, s. 11 ; *Islamische Kleinkunst : Glas und Kristall.*, Berlin, 1924.

Lane Poole (Stanley), *Saracenic Arts* (Glass).

Nesbitt (A.), *Notes on the history of glass* (Catalogue de la Collection Félix Slade, S. K. M., Londres, 1871).

Riano, *Spanish arts* (Glass).

Sarre (F.), *Amtliche Berichte Konig. Kunsts.*, décembre 1907.

Sarre (F.) et Martin, *Muhammedanischer Kunst in Munchen*, 1910 : *Das Glas*.

Schmidt (R.), *Die Hedwigsgläser und verwandte fatidimische Glas und Kristaliarbeiten*, 1911 ; *Das Glas*, Berlin, 1912 ; *Amtliche Berichte*, XXIX, s. 29.

Schmoranz (G.), *Altorientalische Glasgefässe*, Wien, 1878 ; *Oriental enamelled Glass*, 44 pl., Vienne et Londres, 1899.

Van Berchem (Max), Notes d'archéologie musulmane (*Journal asiatique*, 1904).

Wallis, Arab Lamps (*Atheneum*, 24 septembre 1887).

CHAPITRE XII

LA CÉRAMIQUE

La céramique que nous ont laissée les peuples de l'Orient musulman est très attachante, parce qu'il n'en est pas d'une abondance et d'une variété de décors plus surprenantes. On n'admirera jamais trop la beauté de ses formes plastiques, l'éclat de ses couvertes, la fantaisie et la liberté en même temps que la richesse de ses décors. Les Musulmans ont triomphé dans la faïence, dans la technique des émaux colorés d'une richesse éclatante et harmonieuse. Ils ont eu le sens grandiose du décor où les formes humaines, animales, végétales et même géométriques et épigraphiques ont une beauté de stylisation qui n'a jamais, dans aucun art, été dépassée. Mais il n'est pas d'étude plus difficile, se heurtant à plus d'énigmatiques questions, et à plus de difficultés d'interprétation dans l'examen des objets mêmes. Dès qu'on cherche à savoir dans quelles régions, à quelles époques telles espèces céramiques sont nées, on se heurte à des énigmes bien souvent impénétrables. Il est très rare, en effet, que les pièces de faïence de l'Orient portent des inscriptions, un nom d'artiste, ou un nom de lieu; il n'est pas d'exemple d'un nom de souverain, toutes indications que nous ont fournies en abondance les cuivres incrustés et les verres émaillés. Un certain nombre porte des dates, et M. Ern. Kuhnel a dressé récemment un tableau fort intéressant des céramiques de la Perse datées [1].

Les céramiques provenant de fouilles nous sont parvenues reconsti-

1. E. Kuhnel. *Sonderbruck aus Jahrbuch der asiatischen Kunst,* 1924; *Der Cicerone,* janvier 1924.

tuées, sans aucun certificat d'origine précise, ces fouilles n'ayant jamais été pratiquées avec méthode scientifique, en tenant état en un journal des lieux, des couches en profondeur, non plus qu'en opérant un classement rigoureux des débris, même pas à Foustat, où cependant, dans les dix dernières années, une surveillance officielle était exercée.

Chercher à mettre quelque méthode, un peu d'ordre et de clarté dans un classement que, devant tant de richesses, il est bien nécessaire d'opérer enfin, est une tâche très délicate, la plus difficile de toutes celles qu'offre l'archéologie orientale. Nous ne nous dissimulons pas que le classement qui sera tenté ici ne peut être que provisoire, et que bien des découvertes futures ne tarderont pas à le modifier ; dans notre désir que d'actives recherches se produisent dans cette branche des études islamiques, nous allons même jusqu'à le souhaiter.

I

LES ORIGINES DE LA CÉRAMIQUE MUSULMANE
LES INFLUENCES QU'ELLE A SUBIES

Du moins, pour les origines, avons-nous comme instrument d'étude l'excellent recueil de documents que patiemment M. Maurice Pézard a réunis [1], et dont l'abondance et la nouveauté permettent d'opérer désormais sur une considérable variété de types connus. Cette vaste enquête, au cours de laquelle M. Pézard a été enclin à vieillir exagérément bien des séries céramiques, à considérer comme sassanides des faïences islamiques, ou à dater des VIIIe et IXe siècles des pièces qui ne sont que des XIe ou XIIe siècles, permet d'affirmer catégoriquement l'étroite dépendance dans laquelle s'est maintenue longtemps la primitive céramique musulmane, qui n'a vécu pendant plusieurs siècles que des anciennes formules iraniennes, surtout sassanides, adoptées aussi par l'art byzantin, en notant qu'à partir du jour où l'Islam entra en contact plus étroit avec

1. Pézard, *Céramique archaïque de l'Islam et ses origines*, 1 vol. et 1 album, Paris, Leroux, 1920.

l'Empire du Milieu, sous la dynastie des Tang, la céramique musulmane subit l'évidente influence de la Chine, maîtresse de procédés techniques infiniment plus parfaits.

C'est ce qu'après bien du flottement et de l'indécision dans ses hypothèses, mais du moins avec un profond instinct d'archéologue nourri de la plus vaste culture, avait parfaitement compris M. Strzygowski. Il est fâcheux qu'un vieil historien de l'Égypte copte, que ses travaux emprisonnent un peu dans ces limites étroites, M. A.-J. Butler, s'obstine à situer dans le bassin du Nil ces premiers essais et réussites dans la céramique musulmane[1], et qu'un jeune archéologue comme M. Gallois, lui emboîtant le pas avec une aveugle discipline, tende avec lui à voir sur les rives la Méditerranée byzantine les laboratoires où furent reprises les vieilles formules décoratives qu'allaient s'approprier les premiers arts industriels de l'Islam. C'est ainsi que jadis, avec entêtement et bien courte vue, M. Albert Gayet voyait dans l'art chrétien copte d'Égypte (le seul qu'il eût étudié) le générateur de tous les arts musulmans.

Il est certain que la part de l'Iran dans le développement des céramiques musulmanes est considérable, que la courbe de son rayonnement s'étend jusqu'aux confins de l'Europe, puisqu'un de ses plus riches effets du décor, le procédé du *lustre métallique*, est peut-être sorti de la Perse, sinon sassanide (comme le pensait un peu aventurément M. Pézard), du moins proto-islamique, puisqu'on le trouve pratiqué, avec une sûreté excluant tout tâtonnement de début, en Perse à Reï ou Rhagès, et à Suse peut-être dès le IXe siècle, en Mésopotamie au IXe siècle (Samarra), qu'il se propagea ensuite en Égypte fatimide (Foustat), en Sicile, en Tunisie (Kairouan), au Maghreb (Kalaa des Bani Hammad), jusqu'en Espagne (Madinat ez-Zahra) et aux rivages français (Narbonne et Marseille), et que cette influence persane a continué à travers les siècles à se faire sentir en Asie Mineure et en Syrie dans les revêtements muraux céramiques et dans la vaisselle, aussi bien sous les Seldjoukides

1. A. J. Butler, *Islamic pottery*, London, 1926. Malgré son appareil impressionnant, conçu par l'esprit le plus systématique, cet ouvrage d'aigres discussions et de mauvaise chicane, n'apportant aucun document probant nouveau, n'a pas fait avancer la question d'un pas.

de Konia que sous les Ottomans de Brousse et de Constantinople, et dans les ateliers qui firent les admirables plats dits de Damas ou de Rhodes.



Fig. 315. — Bassin, décor gravé. Perse, Xe-XIIe siècles (Metropolitan Museum de New-York).

Si l'on admet donc que la Perse à toutes époques, historiquement depuis les Achéménides, est la *terre de la céramique,* qu'elle a eu un immense prestige dans tout le monde musulman, en particulier dans les pratiques de cet art, on peut admettre que le grand mouvement

d'expansion aux premiers siècles de l'Islam est parti d'elle. Si les fouilles de Samarra sont de considérable portée, comme datation assez étroite (838-883), elles ne peuvent assurer une rigoureuse localisation de fabrication. Et M. R. Kœchlin, constatant une parfaite identité d'art céramique dans les débris de Suse (Mission de Morgan au Louvre) et ceux de Samarra, a eu raison de plaider en faveur de la prééminence iranienne, reculée dans le temps, et des grandes facilités avec lesquelles la main-d'œuvre de la céramique se déplaça de tout temps, même à de grandes distances [1].

II

CÉRAMIQUE ARCHAIQUE DE LA PERSE, ÉMAILLÉE, GRAVÉE ET PEINTE

Devant la quantité déjà considérable de documents céramiques que les fouilles nous ont révélés, et dont M. Pézard a établi l'état actuel, il convient, je crois, de ne constituer encore avec précaution que des séries *provisoires*, sans datation rigoureuse, par espèces de procédés techniques, en cherchant à définir simplement certaines stylisations.

La grande majorité de ces documents proviennent des grands sites anciens de la Perse. On en a bien trouvé aussi à Foustat, en Égypte, dont les *tumuli* n'étaient qu'un vaste cimetière de débris céramiques de provenances diverses, et de même à Samarra sur l'Euphrate. Sans contester que des ateliers ont pu s'installer dans ces divers lieux pour les y fabriquer sur places, on peut les considérer tous de caractère *iranien*, portant avec évidence tous les caractères des arts anciens de l'Iran, et surtout du sassanide. Ces caractères iront s'atténuant, chargés d'éléments nouveaux, à mesure que l'on s'éloigne des premiers temps de l'Hégire, et à suivre l'évolution de ce répertoire décoratif, on peut, par larges approximations, dater ces documents céramiques. Quand ils manifesteront plus particulièrement l'influence subie de l'art chinois des Tang, les limites en pourront être estimées du VIIIe au Xe siècle. (A Samarra ont été exhumés des débris de poterie, peut-être même de porcelaine des Tang.)

1. R. Kœchlin, *Syria*, 1926, III.



Fig. 316. — Bassin, décor gravé. Perse, Xe-XIIe siècles.

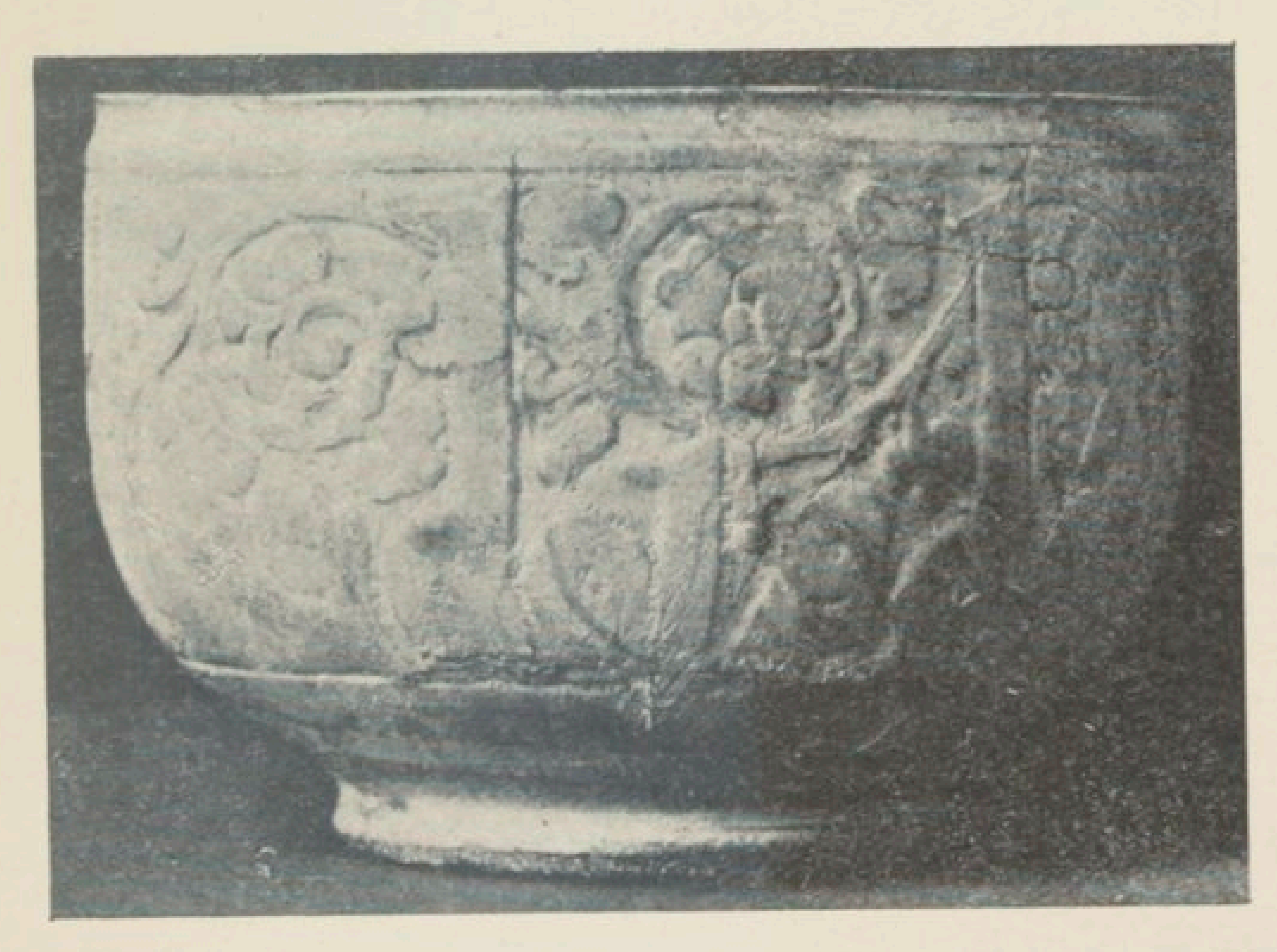


Fig. 317. — Bol, décor gravé et modelé. Perse, Xe-XIIe siècles (Musée du Louvre).

Une première série peut donc être constituée, comprenant plusieurs variétés dans cette céramique *gravée* sur engobe et sous couverte, où le brun, le vert et le jaune sont les dominantes. Ses décors empruntés à la faune, à la flore et aux combinaisons linéaires et géométriques, plus rarement à la figure humaine, permettent, selon leur archaïsme, leurs rapports plus ou moins étroits avec l'art sassanide, d'échelonner

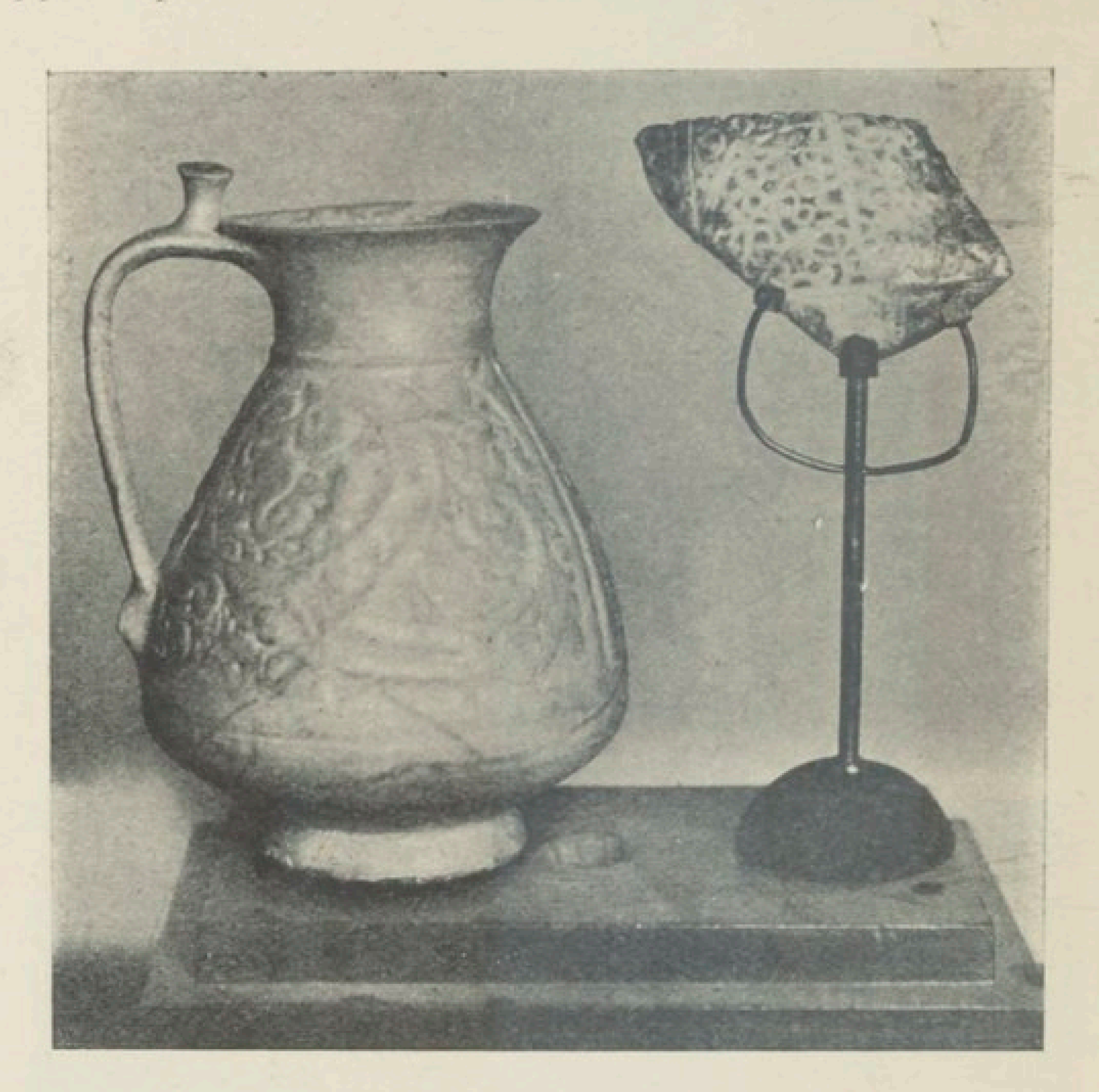


Fig. 318. — Aiguière, décor ajouré, Perse, xe-xiie siècles (Musée du Louvre).

cette céramique du xe au xiie siècle. Des fouilles faites dans de vieux quartiers de Stamboul permettront peut-être d'établir les rapports que la céramique des ateliers de Byzance peut avoir avec celles des ateliers persans aux mêmes siècles, en tenant compte de toutes les influences que le vieil art classique pouvait encore leur imposer.

Cette première catégorie persane archaïque qu'on n'a pas rencontré à Samarra, et qu'il est ainsi prudent de limiter du xe au xiie siècle, gravée sur engobe et sous couverte, peut être maintenant bien étudiée

au Musée du Louvre, avec l'appoint des collections du Musée de Berlin, des Musées de Londres et de New-York : presque toutes les pièces sont d'ailleurs reproduites dans l'album de M. Pézard (pl. XIII à XC). Il existe des pièces gravées de personnages telles que la cruche du Louvre,



Fig. 319. — Vase, décor en relief. Perse, XIe siècle (Musée du Louvre).

le grand bassin au cavalier du Metropolitan Museum de New-York[1] (fig. 315) ; — de quadrupèdes au Louvre (fig. 316), dans les collections Larcade, Stoclet, Alph. Kann[2] ; — d'oiseaux au Louvre, et au Musée

1. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, n° 33, pl. XII ; Pézard, pl. LVIII-LIX et CLII.
2. G. Migeon, *ibid.*, n°s 35 et 36, pl. XIV ; Pézard, pl. LV, LXXVII, LXXVIII.

Friedrich de Berlin [1]. Il convient de noter que, souvent, le motif animal, très stylisé, est réservé d'un trait gravé délié sous un fond de hachures, d'imbrications ou d'écailles (Pézard, pl. XIII à XXV) ; une série à motifs animaux, singuliers, de dessin très déchiqueté, porte dans les fonds des semis de points généralement groupés par trois (Pézard, pl. XXXIX à XL, et XLIII à XLIV). Quand la pièce, très frustre, laisse apparaître au revers la terre rouge très grossièrement malaxée, il y a grande probabilité d'une origine de Zandjan, la vieille capitale des Zenguides à l'ouest de Qaswin (Perse). C'est le cas d'un surprenant bol creux, gravé d'un lion à tête humaine, avec roue aux épaules et fond de rinceaux, bande extérieure en coufique XIe siècle (Collection Oscar Raphaël).

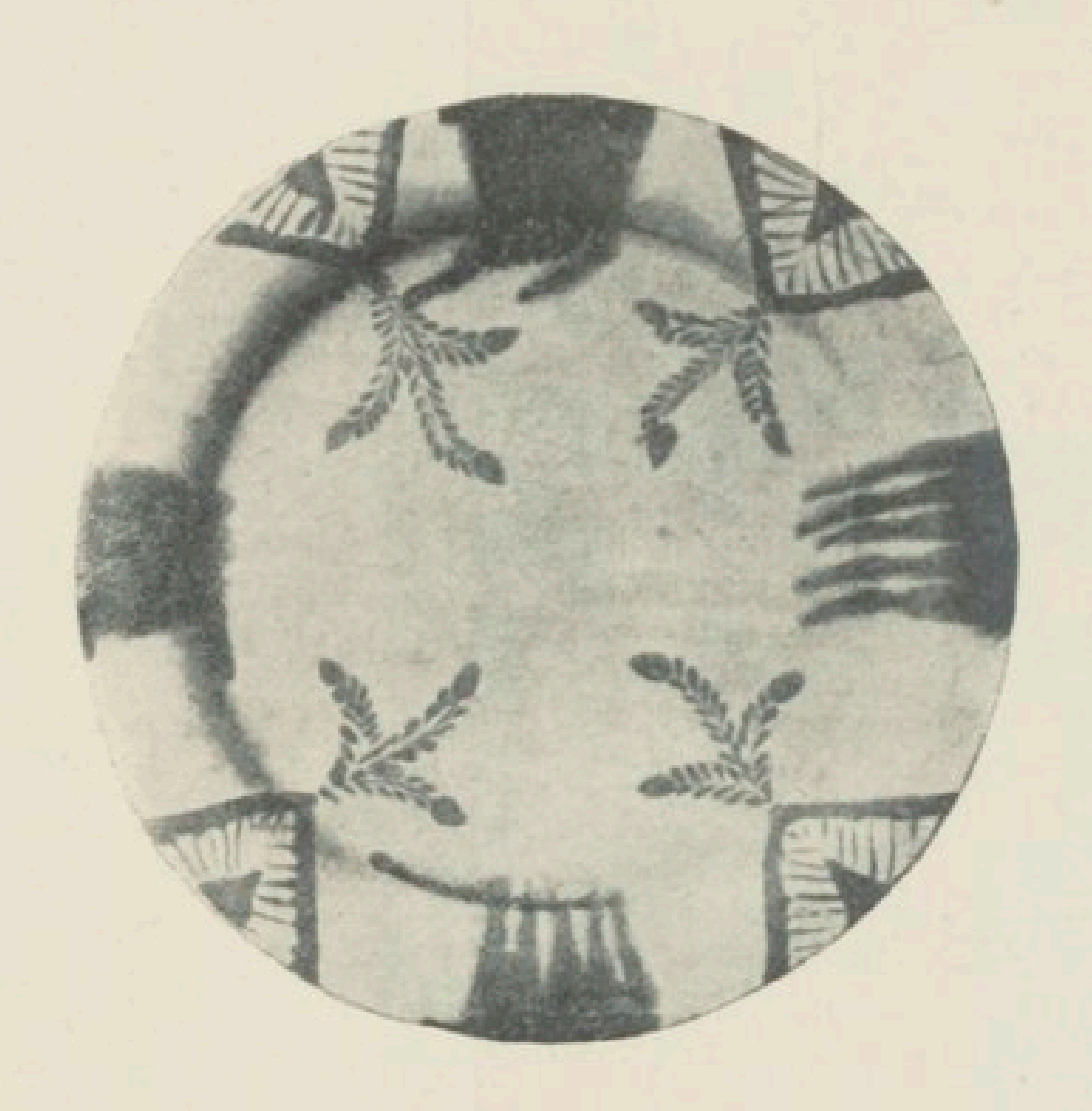


Fig. 320. — Plat, décor peint. Perse, X^e^-XIe siècles.

Mais, d'un autre côté, de nombreuses céramiques de ce même caractère à large et grandiose stylisation du dessin, à animaux gravés occupant parfois tout le fond de la pièce, que garnissent dans les vides de beaux rinceaux fleuris et des palmettes, proviennent d'Hamadan, d'Amol, certaines même de Rhagès, en rappelant que des débris de rebut très analogues au plat à l'aigle du Musée de Berlin, ont été repérés par M. de Lorey, à Rakka.

Quand cette céramique est très fine de terre, très mince de parois, d'une technique habile et raffinée, d'une gravure ou d'un modelé délicats, et généralement sous couverte blanche très pure ou subtilement teintée de bleu pâle ou de jaune (fig. 317), elle se trouve en assez intime accord avec la porcelaine de Chine, les blancs de Chine ou ses dérivés

1. G. Migeon, *ibid.*; n° 34, pl. XIII ; Pézard, pl. XXXI, LXXXVI.

coréens, du temps de la dynastie des Song (960-1279) ; — une exquise aiguière blanche de Rhagès rappelle même une forme d'orfèvrerie (Musée du Louvre, dons de M. E. Mutiaux) (fig. 318) ; — le style du décor et les arabesques, accompagnant parfois des lettres de fausse inscription, rappellent assez les éléments ornementaux de monuments du xe et du xie siècle. Certaines pièces du Louvre en offrent le témoignage[1] : l'une des plus importantes (unique à cette heure), trouvée, dit-on, à Rhagès, est un vase sous couverte blanche, sculpté (peut-on presque dire) d'un puissant décor floral en fort relief, qui doit provenir d'une province orientale de la Perse ou du Turkestan[2] (fig. 319).

Il convient de classer à part une série de céramique à *décor peint* trouvée aussi bien à Suse qu'à Rhagès, à Amol et à Samarra, parfois avec branchettes de légers feuillages, guirlandes au marli et inscriptions décoratives coufiques très élégantes, à tonalité bleue ; — parfois aussi des taches voulues, bleues et vertes, ayant fusé par maladroite fixation d'émail au feu, sous forme de cinq gros traits rappelant les cinq doigts de la main, harmonie colorée et décor tout à fait dans l'esprit chinois des potiers des Tang[3] (notamment au British Museum et dans les Collections de M. Eumorphopoulos) (fig. 320).

III

LE LUSTRE, SA COMPOSITION, SES ORIGINES
LA CÉRAMIQUE DES ABBASSIDES

Il ne faudrait pas croire que le reflet doré en céramique est produit par l'or. Brongniart déjà, en 1854 (*Traité des arts céramiques*), rappelant les expériences de M. Laurent en 1831, y constatait la présence du cuivre, sous forme d'une mince pellicule inappréciable de silicate de protoxyde de cuivre. Les expériences de Riocreux aux ateliers de Sèvres y révélèrent aussi la présence d'un peu d'argent. Louis Carrand,

1. G. Migeon, *ibid.*, nos 48, 52, pl. X et XV.
2. J.-J. Marquet de Vasselot, *Beaux-Arts*, 1er décembre 1924.
3. Pézard (M.), *Céramique archaïque de l'Islam*, pl. CIII-CIX.

qui se préoccupa de cette technique, pensait que le cuivre et l'argent n'étaient pas toujours employés simultanément. Le lustre rubis ne contiendrait que du cuivre ; les reflets plus doux, d'un lustre plus clair et plus jaune, résulteraient d'un alliage de cuivre et d'argent.



Fig. 321. — Plat creux, décor lustré. Perse, IXe siècle.

L'origine du lustre en céramique a été très discutée. Très ancienne, si l'on en croyait M. Pézard, qui prétendait avoir retrouvé dans les poteries recueillies à Suse par la Mission Morgan un fragment lustré, qui n'est peut-être après tout qu'irisé par le séjour dans un sol qui l'a

altéré. Un archéologue anglais, M. Butler, a maintenu l'origine égyptienne sur la foi de débris trouvés en grand nombre à Foustat, et sur la référence d'un passage obscur du récit de Nassiri Khosrau, le voyageur persan du XIe siècle. M. Martin a persisté aussi dans cette opinion[1].

Je pense que les fouilles de la mission allemande Sarre-Herzfeld à Samarra, de 1911 à 1913, ont été décisives pour écarter cette théorie. Samarra, dont les ruines sont en Mésopotamie sur le Tigre, en amont de Bagdad, avait été choisie par le khalife abbasside Moutasim, fils d'Haroun er-Rachid, comme nouvelle capitale destinée à remplacer Bagdad. Il en faisait sa résidence en 220 de l'Hégire, et elle resta celle de ses successeurs jusqu'au khalife Moutadid (279-289 de l'Hégire), qui décida de réintégrer Bagdad, abandonnant Samarra à la ruine dont elle ne se releva pas. On peut donc dire que tout ce qui a été exhumé du sol de Samarra est antérieur à la fin du IXe siècle de notre ère ; l'existence de Samarra étant comprise entre 838 et 883.

Les fouilles du château de Kasr el-Achik ont révélé des céramiques lustrées, souvent du plus puissant ton rubis, que M. Ch. Vignier avait dès l'abord très judicieusement rapprochées des types identiques trouvés dans les décombres de Foustat (Égypte) et de Reï-Rhagès (Perse)[2], très vieille cité, fameuse déjà dans l'antiquité sous le nom de Raga, puis sous les Sassanides, et qui, aux premiers siècles de l'Hégire, dut demeurer un grand centre d'activité artistique, à en juger par la surprenante variété d'admirables pièces céramiques que des fouilles, malheureusement livrées au hasard, sans méthode et sans contrôle, nous ont apportées. Très importante fut la publication par M. Sarre de la céramique de Samarra et des fragments du Friedrich Museum de Berlin[3]. Postérieurement aux résultats des fouilles de M. de Morgan à Suse (série

1. A. J. Butler, *Burlington Magazine*, juillet et octobre 1907, juin 1908 et octobre 1909 ; Dr Martin, *Burlington Magazine*, avril 1910.

2. Ch. Vignier, *Burlington Magazine*, juillet 1914. M. Ch. Vignier a depuis lors repris les diverses questions de la céramique persane à ses orignes, à l'occasion de l'Exposition organisée par lui en 1925, dans une étude parue dans la *Revue des Arts asiatiques*, Paris, septembre 1925.

3. F. Sarre, *Die kleine Funde von Samarra* (Der Islam, 1914) ; *Archeol. Reise im Euphrat und Tigrisgebiet* (Die Keramik, Berlin, 1911) ; *Die Keramik von Samarra* (Die Ausgrabungen, Bd. II, Berlin, 1925, pl. XIII, XIV, XVII).



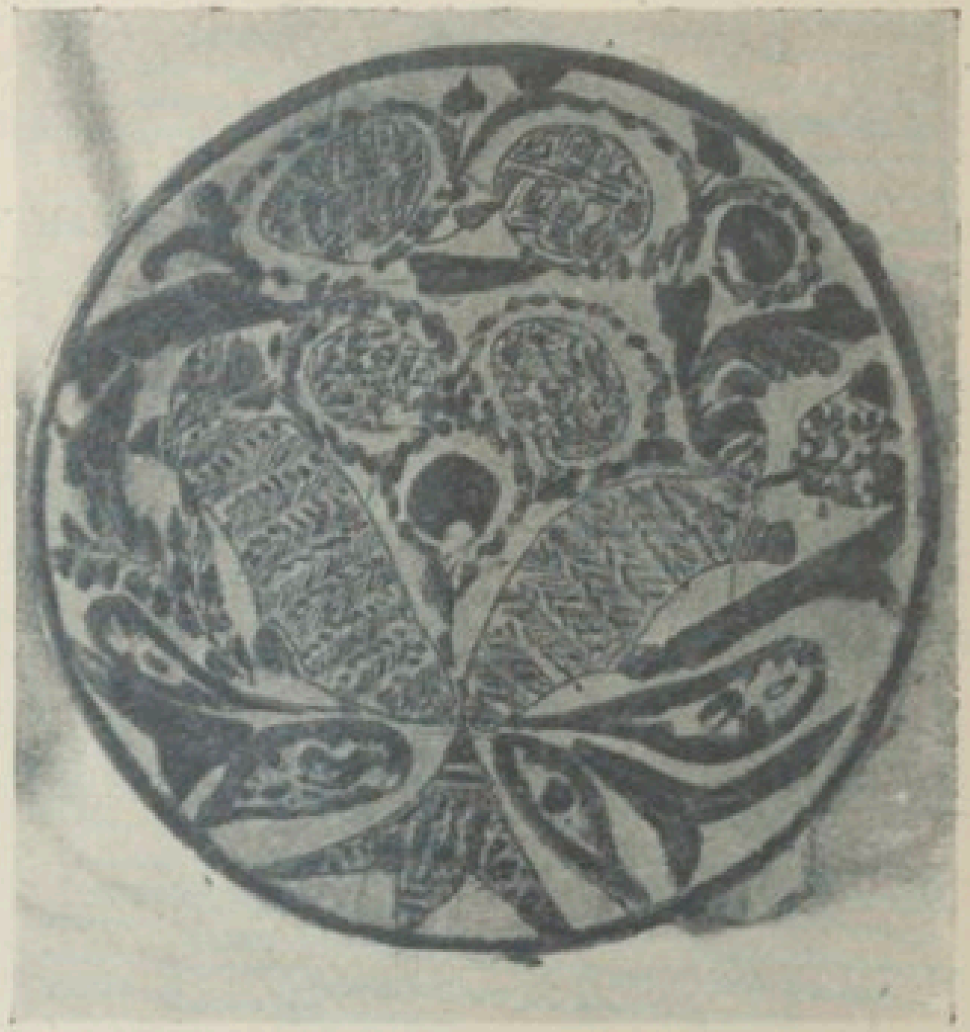




Fig. 322. — Plat et coupes, décor lustré, type dit de Samarra. Perse-Mésopotamie, IXe siècle (Musée du Louvre).

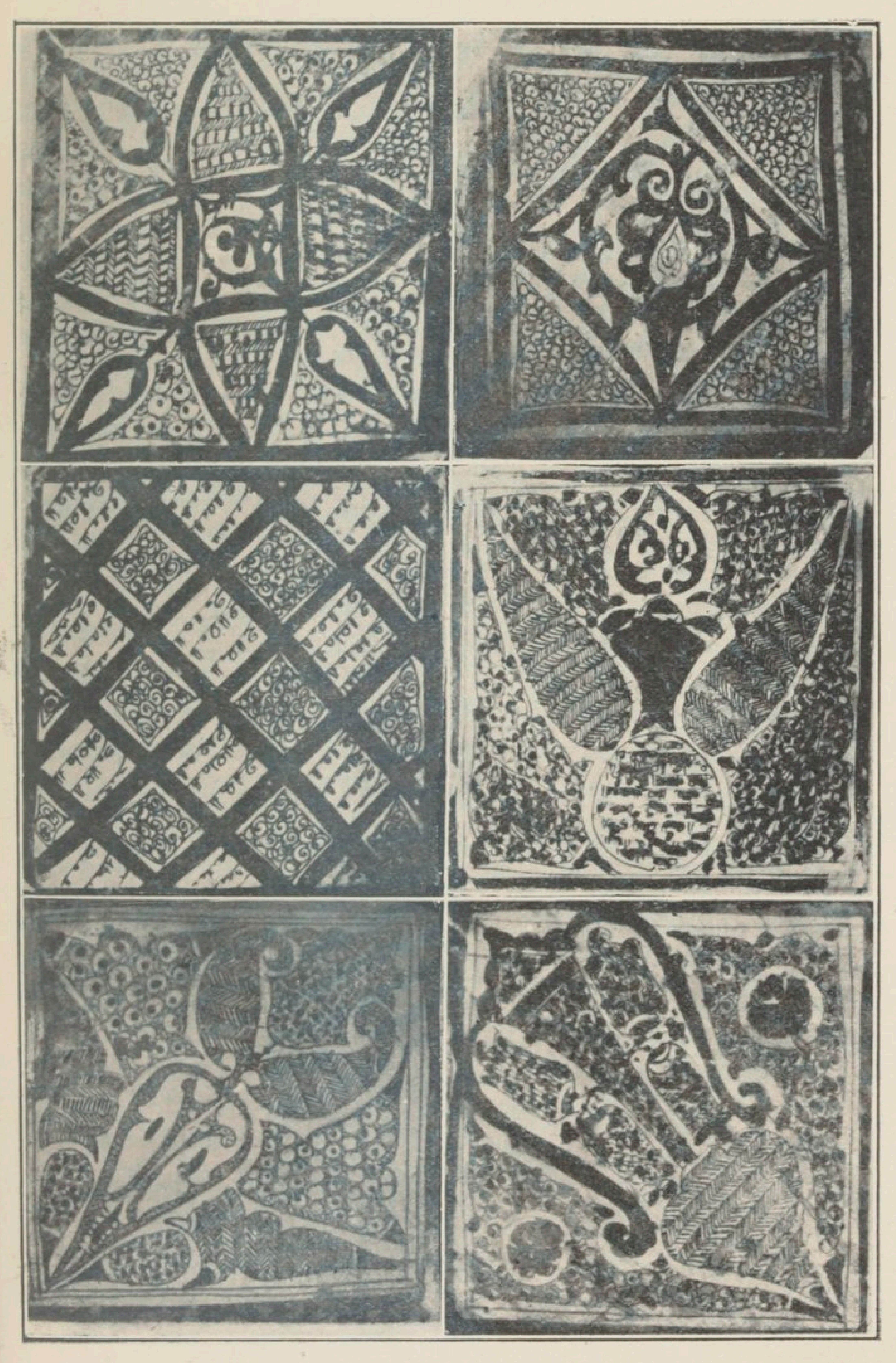


Fig. 323. — Carreaux du mihrab de la mosquée de Kairouan, provenant de Bagdad, 894.

musulmane), les fouilles de Foustat, ont fait l'objet d'une belle publication de M. Ali-bey Bahgat[1]. Aujourd'hui tous les musées d'Europe sont riches en pièces lustrées remarquables, de Rhagès, de la première période musulmane, que M. Vignier limitait assez justement à l'an 300 environ de l'Hégire. C'est parmi ces matériaux si complexes qu'il convient de tenter un partage difficile et d'établir des catégories.

Mais on peut dire, sans trop de hardiesse aventureuse, que Samarra, la capitale khalifale, éblouit alors le monde de l'Islam par la beauté de ses monuments et l'éclat de ses arts. Que si Reï-Rhagès n'en subit pas directement l'influence et développa son industrie céramique dans les mêmes directions, cela n'a rien que de très plausible en tenant compte, comme le fait M. Vignier, que certains types rencontrés à Rhagès, et nulle part ailleurs, semblent lui conférer l'antériorité. Quant à Foustat, c'était une cité sans gloire et sans faste, jusqu'au jour où Ibn Touloun y apparut, encore ébloui du prestige qu'avait exercé sur lui les monuments de Samarra où il avait vécu, jeune officier. Or il ne fit son entrée à Foustat qu'en septembre 868, peut-être une dizaine d'années seulement avant que Samarra ne s'éteignît. On ne peut donc parler d'art musulman égyptien à Foustat avant la fin du IXe siècle, et postérieurement à l'activité que connurent ces grandes cités de Samarra et de Rhagès.

Avec le riche fonds de fragments lustrés de Foustat exposés au Musée arabe du Caire (album en couleurs classé par M. Massoul), les documents des fouilles de Samarra répartis entre les Musées de Constantinople, de Berlin et le British Museum (planches du volume de M. Sarre), — la variété des pièces de Rhagès (classées par M. Pézard), et avec les remarquables séries céramiques musulmanes que la mission Morgan a rapportées de Suse au Louvre, et dont M. R. Kœchlin nous a promis l'étude [2], on pourra désormais instituer des confrontations et des comparaisons, qui permettront peut-être des précisions assez nouvelles.

Parmi les pièces lustrées olivâtres trouvées à Rhagès, quelque plats portent des personnages bien étranges, d'une indicible sau-

1. Ali-bey Bahgat, *La céramique égyptienne de l'époque musulmane*, 1 album de planches sans texte, Bâle, 1922.
2. Déjà ébauchée dans *Syria*, 1926, III, voir pl. XLV-2.

vagerie, les nez et les narines indiqués par des espèces de lunettes, souvent assis jouant de la viole (fig. 321) ; les fonds ponctués, avec de courtes bandes d'inscriptions décoratives [1]; mêmes observations de détail du décor sur les plats à animaux, oiseaux, griffons, fauves (Pézard, pl. CXIV à CXXII) ; sur d'autres le décor s'ordonne en compartiments géométriques que remplissent des rinceaux de feuillages, des quadrillés, des hachures en arêtes, des imbrications ou écailles, et toujours des ponctuations (fig. 322). [Rapprocher ces détails de ceux identiques des carreaux de Kairouan (fig. 323) et des plats de Samarra (Pézard, pl. CXXXIII à CXLIII).]

Carreaux du mihrab de la mosquée de Kairouan [2]. — Des éléments non négligeables devront être les cent trente carreaux lustrés qui revêtent le mur de fond, au-dessus de la niche du *mihrab* de la mosquée de Sidi Oukba à Kairouan (Tunisie). Ornés de feuillages et de fleurs stylisés, leur lustre variable est de tonalité très analogue à celle des fragments de Samarra et de Foustat, et certains détails décoratifs identiques se retrouvent sur certains plats assez complets retrouvés dans le sol, de Samarra[3] de l'Égypte ou de Rhagès (fig. 322-323). Il y a là d'étroits rapports entre l'art mésopotamien abbasside et l'Afrique du Nord, que l'histoire ne peut que corroborer, la tradition s'appuyant sur les affirmations des auteurs arabes [4] affirmant qu'Ibrahim II el-Aghlab (875-902) aurait fait venir de Bagdad, en 894, des carreaux de faïence pour orner le *mihrab*, et du bois de platane pour construire le *minbar* de la mosquée de Sidi Okba à Kairouan. M. G. Marçais prépare un travail sur les carreaux lustrés du *mihrab* de Kairouan, dont les origines historiques et l'analyse ornementale seront des plus attachants.

1. S. Flury, *Formule épigraphique de la céramique archaïque d'Islam* (Syria, 1924).
2. H. Saladin, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*, Paris, 1899.
3. Sarre, *Samarra* [Die Keramik (par exemple les hachures contrariées et les feuilles recourbées comme à Kairouan), pl. XVI].
4. El Bekri, géographe de l'Afrique du Nord, a décrit le *mihrab* ; el-Tojibi a parlé de son origine mésopotamienne, rappelée par el-Naji.

IV

LA CÉRAMIQUE DE RAKKA ET DE ROUSAFA

Les ruines d'un palais et d'une mosquée qui subsistent encore à Rakka sur l'Euphrate, et à Rousafa, indiquent assez l'importance de la résidence qu'y avait le khalife Haroun-er-Rachid (786-809), et il serait du plus vif intérêt, parmi les innombrables céramiques qu'on y a retrouvées, d'identifier celles qui pourraient provenir des ateliers qui travaillaient alors, un demi-siècle avant Samarra, pour le palais. Il est fort regrettable que notre direction des antiquités en Syrie ne se soit jamais avisée d'organiser un examen archéologique de ces ruines magnifiques qui sont dans les limites de notre mandat.

Il serait assez naturel qu'elles se rapprochassent de celles qu'on a retrouvées si nombreuses dans les anciens monuments de l'Iran achéménide ; les grandes jarres en terre épaisse, creusées de rainures, de tresses, et revêtues d'un émail bleu-turquoise assez gras, sont en effet sœurs, par la forme et la couleur, de celles de Suse, et M. Gallois les suppose sans doute avec raison préislamiques[1] ; — des vases, plus petits, mais de même galbe, de terre poreuse, à émail épais ayant coulé en grosses gouttes figées, laissant apparentes certaines parties de terre nue de la panse, certains avec un simple décor en relief de caractères coufiques noirs sur fond bleu, ou bruns clair ponctué (fig. 324), sont d'un style épigraphique assez fruste et sévère pour pouvoir peut-être prétendre à une relative ancienneté disons du XIIe au XIIIe siècle (Musée du Caire, Collections Raymond Kœchlin, comtesse de Béhague, Godman et J. Doucet [2]).

Mais il me semble bien, d'accord en ceci avec M. Kuhnel, que la plupart des céramiques de Rakka sont d'une époque postérieure à Haroun-er-Rachid : elles sont toujours tournées dans cette même

1. Gallois, *Communication du Service Art et Science de la Haye*, (Musée du Commerce, Art musulman, en Hollande).

2. H. Rivière et G. Migeon, *La céramique dans l'art musulman*, Paris, Lévy, 1913 (presque tous y sont reproduits).

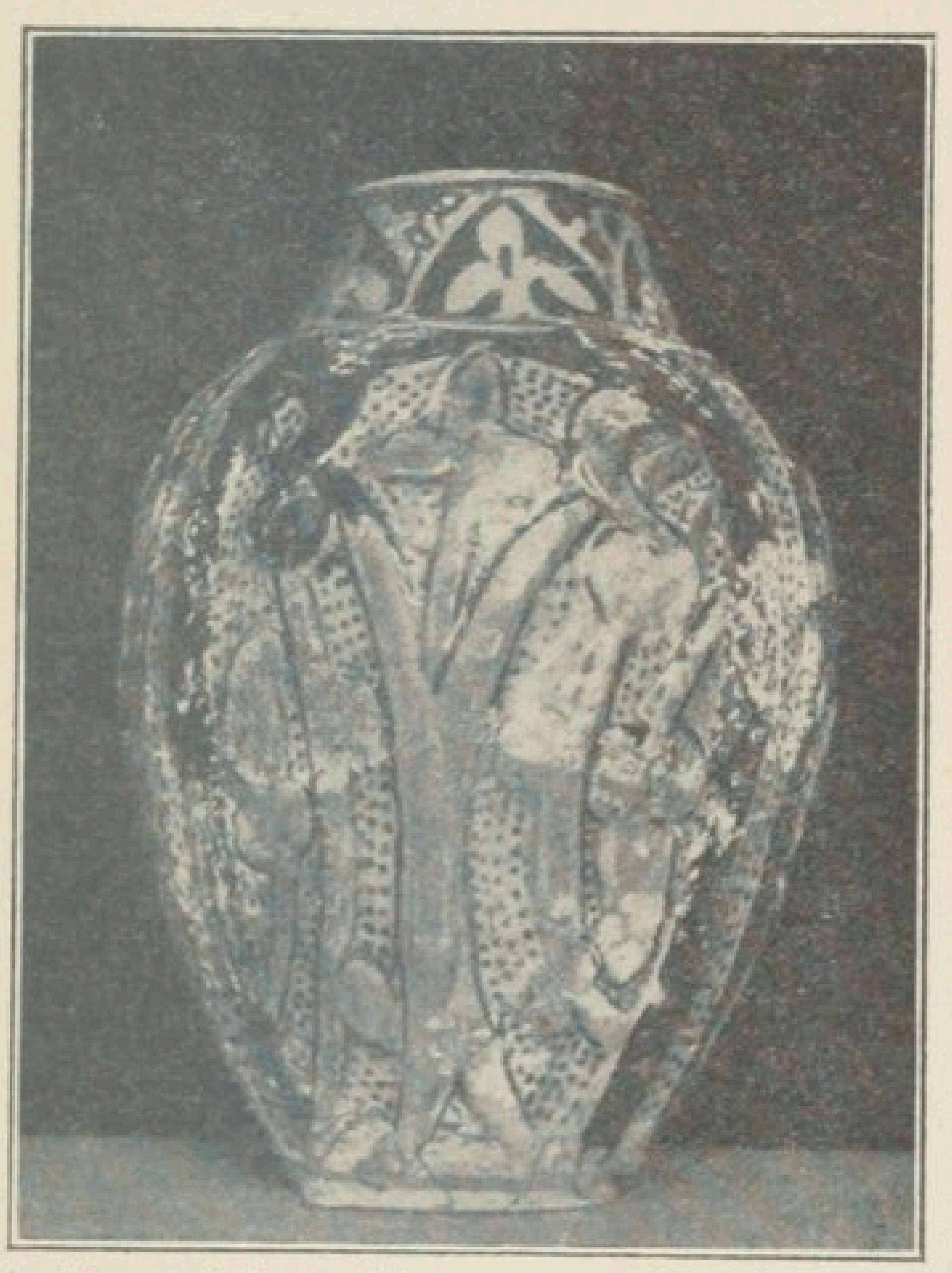


Fig. 324. — Vase à décor épigraphique en relief. Rakka, avant XIIIe siècle (Collection du Cane-Godman).



Fig. 325. — Plat creux, décor lustré. Rakka, XIIIe siècle (Collection de M. R. Kœchlin).

terre assez grossière, assez peu cuite, revêtues d'un émail assez transparent ; les décors d'un très large parti pris comme l'aigle bicéphale du beau vase de la collection J. Doucet rappellent le décor héraldique que nous avons souvent rencontré dans la sculpture des atabeks de Mossoul et de Diyarbekir aux xe-xie siècles ; les bassins creux à frises d'inscriptions coufiques ont des rinceaux simples, des fleurs stylisées, ou plutôt des boutons non ouverts, parfois des personnages assis, dans des arabesques palmées en lustre d'un ton brun un peu violacé, et les médaillons limités parfois par des traits bleu clair. M. Kuhnel a cru pouvoir dater cette série du xiiie siècle, il convient de ne pas oublier que les hordes de Houlagou Khan dévastèrent Rakka en 1259. Cette céramique serait ainsi du temps des derniers Seldjoukides, des Ayyoubides, et en liaison, quoique bien différente par le style, de la céramique de Rhagès contemporaine, mais plus proche par la matière et l'esprit du décor de la plus ancienne céramique de Soultanabad (fig. 325).

La série des tabourets à pieds et des écritoires peut-être aussi du xiiie siècle, à décor en léger relief de rinceaux et à fenestrages ajourés, d'un émail bleu-turquoise très tendre que le sol a très irisé, a continué la pratique traditionnelle ancienne des grandes jarres achéménides [1].

V

CÉRAMIQUE DU TURKESTAN OCCIDENTAL (x^e^ SIÈCLE)

Toute une série céramique, à *décors peints*, qui ne comptait que par quelques débris apportés au Musée de l'Ermitage des possessions russes du Turkestan, s'est révélée il y a quelques années par une

1. *Jahrbuch der Konigl. preuss. Kunstsaml.*, 1903, s. 103 ; Read (Ch.), *Burlington club : Exhibition of persian faïence*, 1908 ; *Amtliche Berichte*, XXXI, Abb. 72 ; Chatfield Pier. *Burlington Magazine*, XIV, p. 120 ; Hannover (Noldeke), *Keramik von Rakka, Rhages und Sultanabad* (Orientalische Archiv, 1910, p. 166). — Collection Kelekian, *Catalogue*, Paris, 1910 ; *Der Islam*, V, s. 187 ; Kuhnel (E.), *Islamische Kleinkunst*, fig. 30, 40.

variété de plats trouvés dans des jardins de Samarcande, à décor exclusivement linéaire et épigraphique rouge ou noir assez épais sur un beau fond crémeux. L'effet du décor épigraphique est admirable quand il est réussi (fig. 326). Quand le fonds est plus chargé, il porte parfois des hachures, des fleurons ou des imbrications[1].

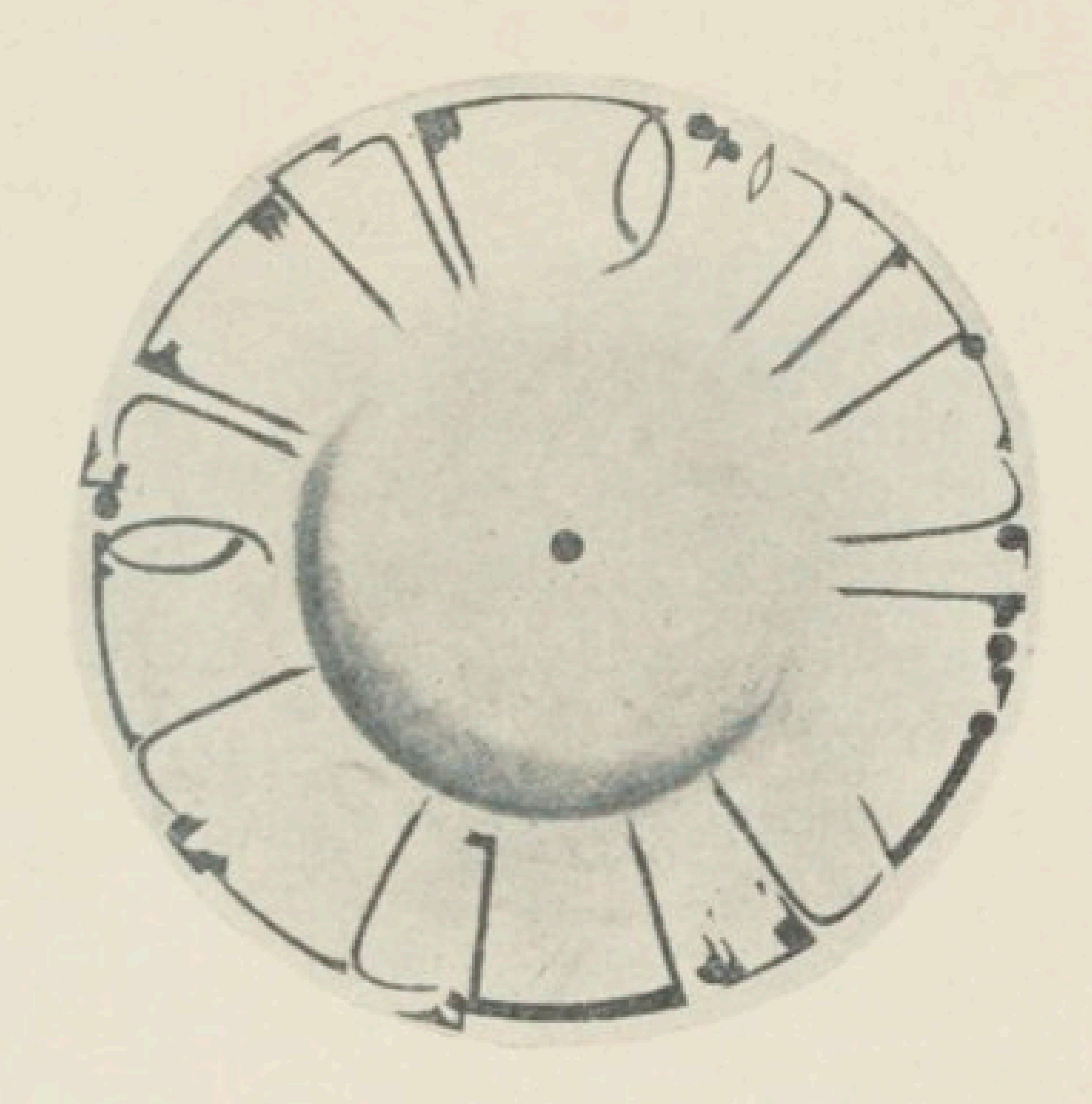


Fig. 326. — Plats, décor épigraphique. Turkestan-Samarcande, xe siècle.

Cette céramique de Samarcande et de Boukhara, dont l'intérêt est considérable et mérite une étude attentive qui n'a pas encore été tentée, a paru à M. Kuhnel pouvoir être rapprochée par son style épigraphique des inscriptions de monuments de la dynastie des Samanides au xe siècle[2].

Nous espérons vivement que M. Vera Kratschbezki réalisera son projet de publier les importantes séries céramiques de l'Asie Centrale du Musée de l'Ermitage.

VI

POTERIES A RELIEFS NON VERNISSÉES DE LA HAUTE-MÉSOPOTAMIE, DE MOSSOUL (XIIe SIÈCLE)

Une série de fragments de grandes jarres et leurs bases-supports, en terre cuite non vernissée, non émaillée, portent une décoration en relief

1. Pézard (M.), *Céramique archaïque de l'Islam*, pl. XCI-XCIX.
2. Kuhnel (E.), *Islamische Kleinkunst*, fig. 48.

modelée ou appliquée en pastillages sur les surfaces, par le procédé dit barbotine, d'un caractère archaïque mais cependant d'esprit très musulman ; les prototypes seraient peut-être des jarres babyloniennes (British Museum) avec des frises de cerfs à grands andouilliers paissant [1]. Des personnages de face, sortes de pantins à longs visages, à nez démesurés, à bras en anses, à jambes torses, rappellent étonnamment en leur raideur les statuettes de bronze hittites ou parthes (fig. 328). Des lions de face, dégageant les avant-corps des panses des jarres, ou des têtes humaines avec des colliers au cou, rappellent la basse antiquité classique. Ce sont là des influences longtemps subies par des artisans vivant aux premiers temps de l'Hégire au milieu de monuments anciens aujourd'hui détruits, auxquels sans efforts ils demandaient des motifs décoratifs [jarres du Musée de Berlin (Collection Sarre) et du Louvre].

Quand ils firent intervenir des représentations islamiques de personnages à visages ronds, assis à l'orientale, les coupes en mains, ou des oiseaux affrontés parmi des entrelacs ajourés, il semble qu'on s'éloigne un peu plus des origines, et qu'on se trouve devant un art déjà émancipé des traditions archaïques qui l'entravaient [jarres du Victoria Albert Museum et de la Collection de Béhague (fig. 327), à rapprocher des figures de la porte du Talisman à Bagdad et du palais de l'Atabek Loulou à Mossoul)] [2].

Une série de petits vases et d'aiguières en terre cuite, n'ayant de même reçu aucune couverte vernissée, découverts dans une aire très étendue de Samarra à Alep et jusqu'à Rhagès, porte aussi des motifs décoratifs modelés ou appliqués, soit en inscriptions coufiques, soit en médaillons ou en frises d'animaux d'un caractère qui les apparente bien aux monuments que nous ont laissés ces dynasties du Haut-Tigre, les Merwanides ou les Inalides d'Amid (Diyarbekir) au XII[e] siècle, époque

1. Sarre, *Die ausgraben von Samarra* (Die Keramik, fig. 22, pl. I).

2. Ainsworth, *Travels and Researchs in Asia Minor*, London, 1842 ; F. Sarre, *Islamische Tongefasse aus Mesopotamien Jahrbuch*, XXVI, II, 1905 ; *Exposition de Munich*, II, pl. XC ; Max Van Berchem, *Orientalische Studien*, II, p. 210, mars 1906 ; Sarre-Herzfeld, *Reise im Euphrat*, III, pl. CXIV et CXLIV ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, n[os] 22-30, pl. IX, X.



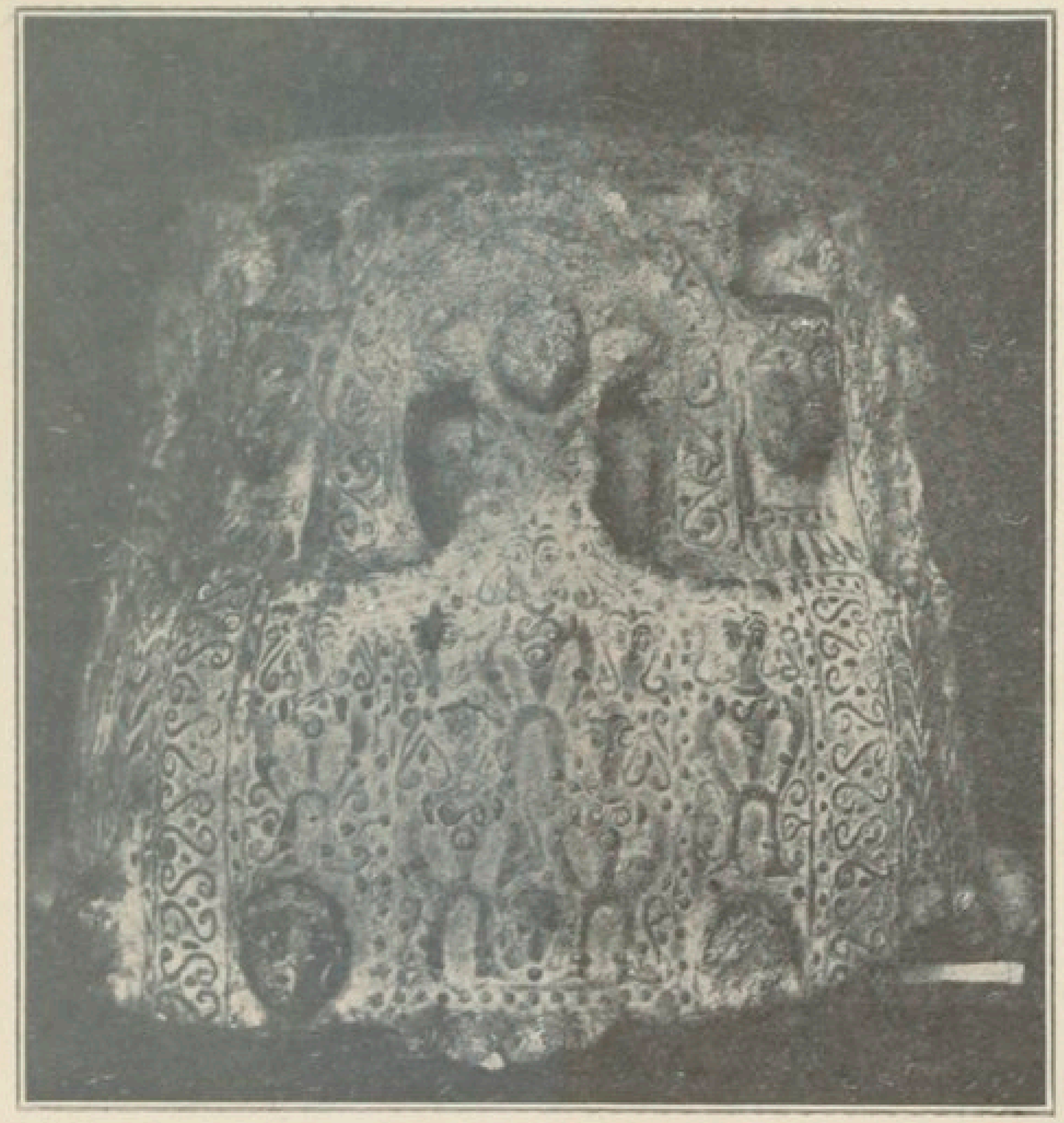


Fig. 327-328. — Jarres en terre cuite, décor en relief. Mésopotamie XIIe siècle (Victoria Albert Museum et Musée du Louvre).

à laquelle il convient d'attribuer toutes ces terres cuites (fig. 329). Dans la petite collection qu'en possède le Louvre, un petit vase sans doute persan porte encore la date de 612 (1213).

Peut-être certains médaillons ajourés d'animaux ou d'oiseaux affrontés dans des rinceaux (Musée de Berlin, Musée du Louvre) étaient-ils destinés, par le procédé du pastillage, à être apposés sur certains de ces vases de terre non émaillée. Une belle aiguière trouvée à Balbek et publiée par Sarre, ainsi décorée, le prouverait [1].

La mission Morgan a rapporté de Suse un petit bol en terre cuite non émaillée (fig. 330), décoré en relief moulé de tiges baccifères du goût le plus charmant, et avec une belle frise d'inscription également en relief qui reste une énigme ; analogues sont deux tasses du Musée Friedrich de Berlin, trouvées à Samarra, à inscriptions et médaillons à oiseaux [2] et surtout un petit bol de terre rosée sans couverte émaillée, décoré de deux frises moulées d'un rinceau dont on retrouve le caractère aux stucs des mosquées d'el-Hakim et d'el-Azhar au Caire : donc xe siècle (nouvelle acquisition du British Museum).

Il existe au Musée arabe du Caire une gourde plate de terre cuite, non émaillée, décorée en léger relief de quatre bêtes rayonnantes autour du point central de la panse, objet des plus intéressants, dans lequel l'influence sassanide est encore très prononcée, — et au British Museum une gourde de pèlerin et fragments d'une autre avec inscriptions, analogues à celles trouvées à Balbek (Sarre, Abb. 30 et 319, et 18-297, et pl. XIX).

Les fouilles de Foustat ont enrichi ce même musée du Caire d'une innombrable série de fonds de coupes ou de bols ajourés des motifs les plus fins et les plus délicats également en terre cuite non émaillée.

Céramique à décor en léger relief sous couverte. — Une très intéressante catégorie est cette série de plats ou de coupes creuses au décor géométrique, sans aucun élément animé ou floral, de lignes entrecroisées ou formant des compartiments, légèrement modelés en relief

1. F. Sarre, *Amtliche Berichte*, XXXIII, 1911, fig. 11 ; *Keramik von Baalbek*, Abb. 13, Berlin, 1925.

2. Sarre, *Ausgr. von Samarra* [Keramik, fig. 67*a*, 67*b* et pl. X (curieuse coupe creuse à trois pieds)].

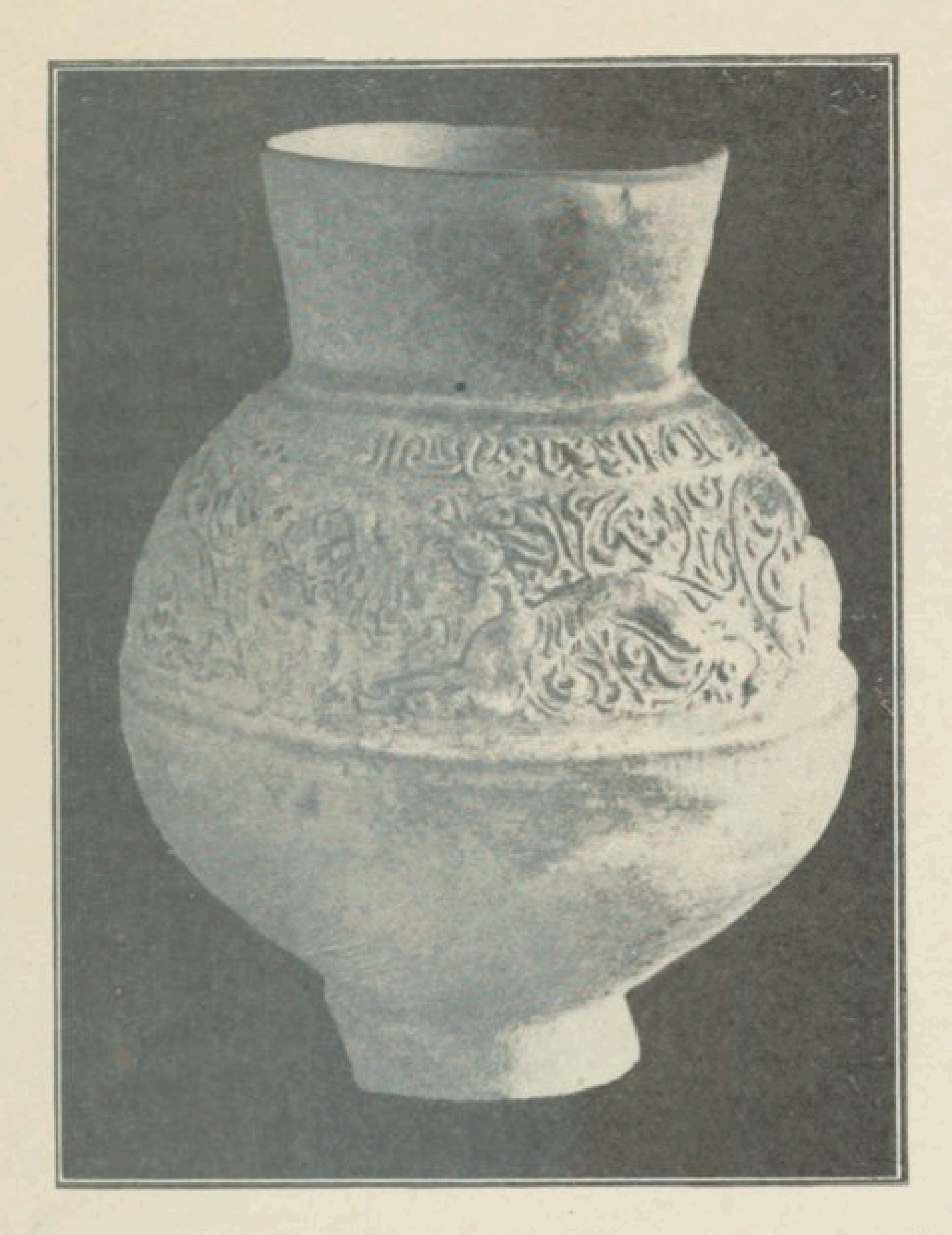


Fig. 329. — Vase à décor moulé. Mésopotamie, XIIe siècle (Collection Claudius Côte).



Fig. 330. — Bol à décor moulé. Perse, XIIe siècle. Fouille de la Mission Morgan à Suse (Musée du Louvre).

sous couverte verdâtre ou jaunâtre (couleurs altérées par le séjour dans le sol). M. Ch. Vignier en avait recueilli des fouilles de Rhagès, et

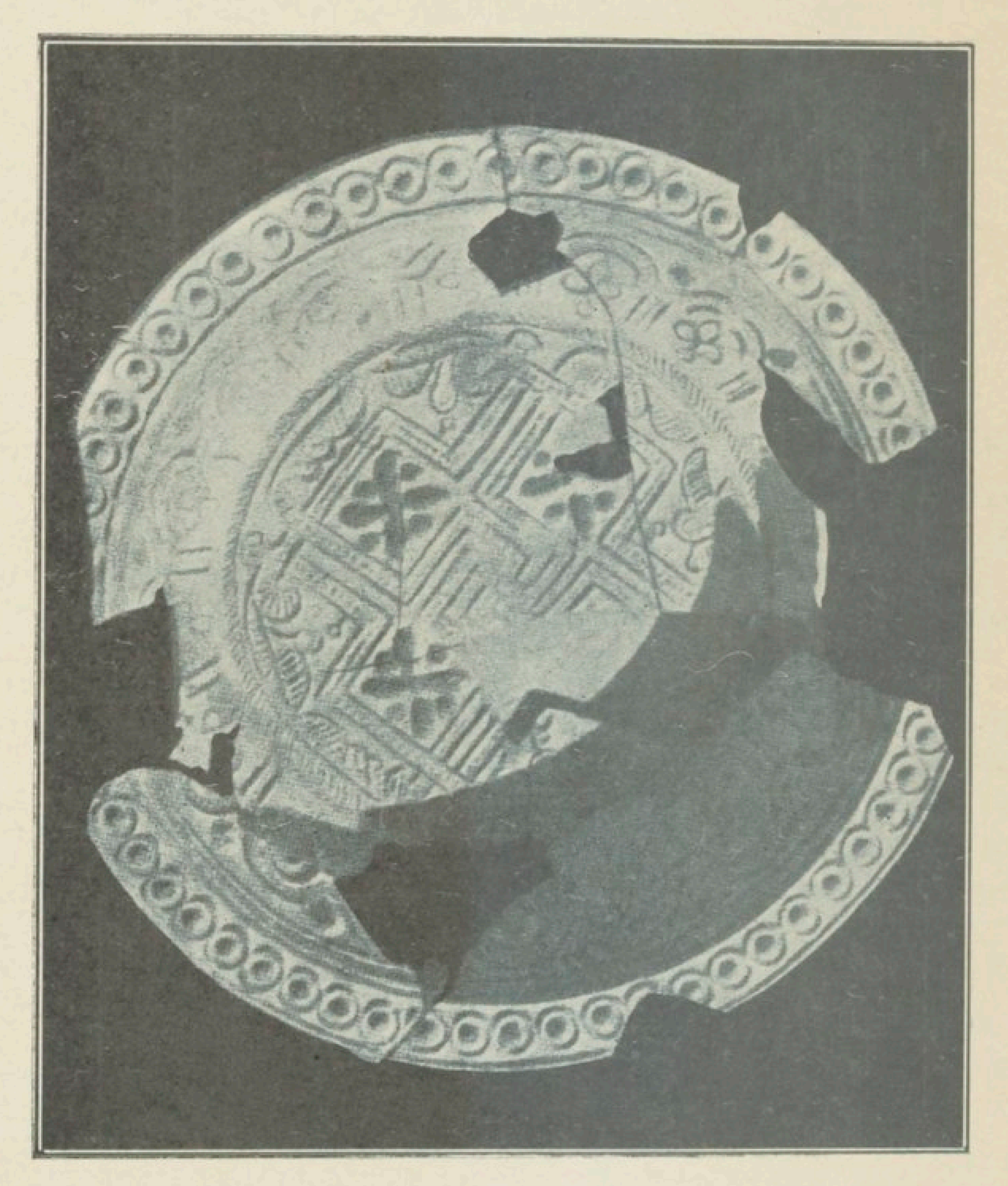


Fig. 331. — Plat à décor gravé et modelé. Fouilles de Samarra, IXe siècle (Friedrich Museum de Berlin).

M. Sarre de Samarra [1] (fig. 331). Les deux beaux fragments de plats à quadrillés avec rosettes (jaunes et verts) et à entrelacs (verts) [2], rapportés

1. Sarre, *ibid.*, pl. XI.
2. R. Kœchlin, *Syria*, 1926, III, pl. XLIII, 2.

de Suse au Louvre par de Morgan, sont donc à tort dits sassanides par Pézard (pl. XI); montés sur trois pieds, avec leur décor rappelant l'orfèvrerie et l'esprit coptes, M. Gallois n'a pas tort d'y trouver une influence égyptienne.

VII

LA CÉRAMIQUE LUSTRÉE DES FATIMIDES EN ÉGYPTE (XIe-XIIe SIÈCLES)

Nous avons dit que la pratique du décor lustré en céramique, né sans doute sous les Abbassides dans l'immense aire de leurs possessions irano-mésopotamiennes, concurremment, semble-t-il, à Samarra, à Suse, et à Rhagès dont les fouilles en ont révélé tant de témoignages, s'étant transmise ensuite à la Foustat toulounide, à la Kairouan aghlabide, puis ensuite au Maghreb, aussi bien à la Kala des Bani Hammad algérienne qu'à la Madinat ez-Zahra du khalifat de Cordoue, ne cessa d'avoir dans tout le monde islamique le plus grand succès.

Il semble bien que, sous la brillante civilisation fatimide, durant tout le XIe siècle et les trois premiers quarts du XIIe siècle, Le Caire, que le khalife Mouizz avait fondé à la place de Foustat, eut une céramique lustrée, dont les vastes espaces devenus déserts de Foustat continuèrent à recevoir les décharges et les rebuts ; les *tumuli* nous en ont livré toutes les couches successives grâce aux fouilles officielles qu'à pu y entreprendre Ali-bey Bahgat. La collection du Musée arabe du Caire y est extraordinaire [1].

C'est cette céramique qu'avait sans doute admirée le voyageur persan Nassiri Khosrau, à Misr, en Égypte, qu'il visitait au milieu du XIe siècle et dont il disait : « On y fabrique de la faïence de toute espèce... On fait des bols, des tasses, des assiettes ; on les décore avec des couleurs analogues à celles de l'étoffe appelée boukalamoun ; les nuances

1. Stewart, *The pottery of Foustat* (Burlington Magazine, July 1916). — Ali-bey Bahgat, *Foustat. La céramique* (Album de planches en couleurs, Genève, 1924 ; le texte n'a pu encore en être établi).

changent selon la position que l'on donne au vase », c'est bien une des qualités du reflet lustré [1].

Ces pièces d'un éclat olivâtre assez particulier, quand le lustre est

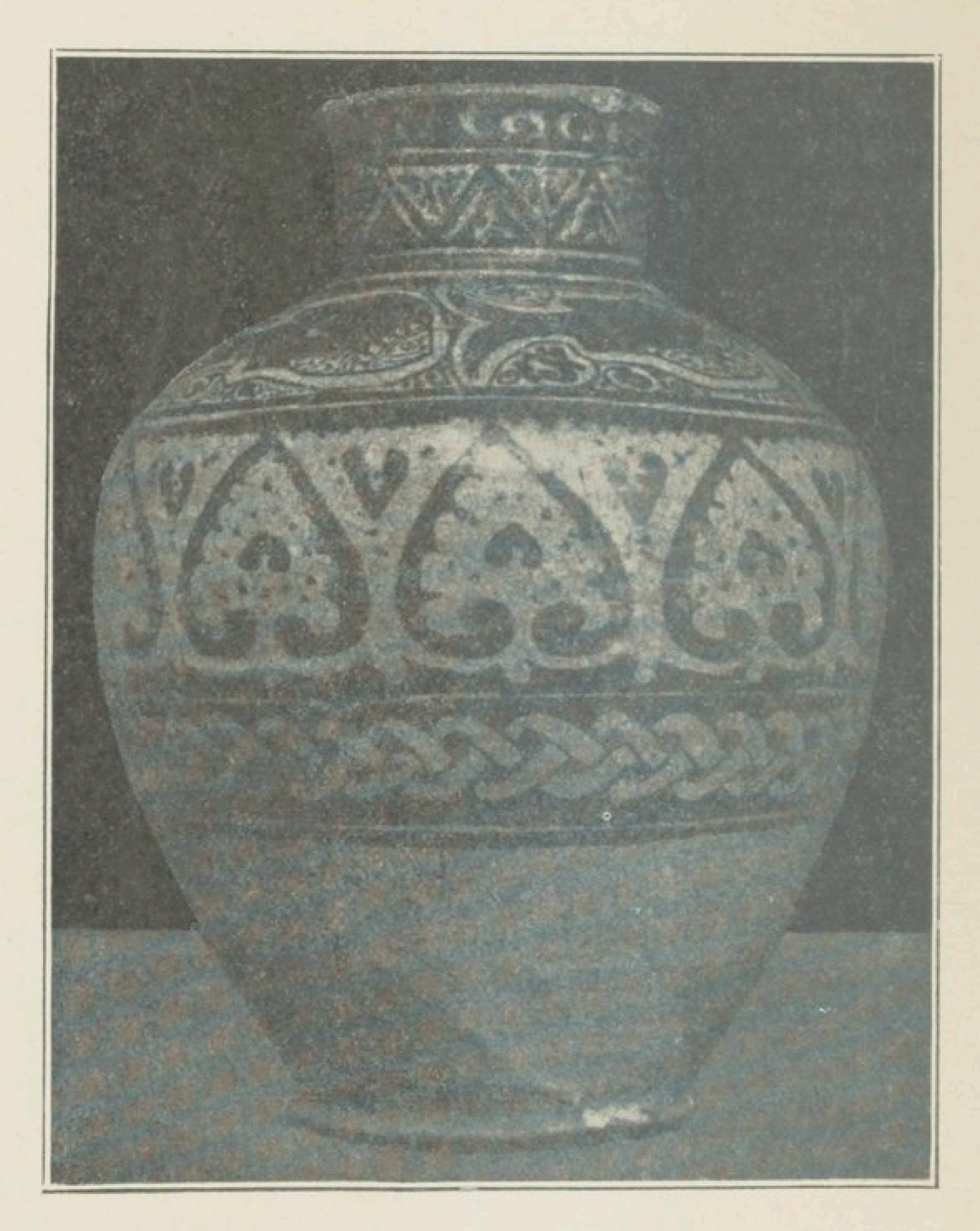


Fig. 332. — Vase, décor lustré. Égypte. Époque fatimide, xe-xie siècles (Ancienne Collection du Dr Fouquet).

très réussi, se distinguent par un raffinement et une perfection de tour-

1. *Sefer Nameh*, traduction Schefer, p. 151.

nassage de terres très fines, et une très sûre beauté de couverte émaillée. Le décor est expressément fatimide par son style, aussi bien dans l'interprétion animale que florale, et même épigraphique. Le caractère iranien n'a rien que d'assez naturel quand on se rappelle l'origine de cette dynastie qui s'affirme issue d'Ali et est demeurée chiite. L'origine cairote est même confirmée par un beau fragment de plat qui était dans la collection du Dr Fouquet, avec un lièvre passant entre des bouquets de fleurs assez bizarres et une double inscription lue par Casanova : « ... fait au Caire en l'année... », la brisure nous privant d'une date qui nous eût été bien utile[1].

La pièce la plus importante connue, et qu'on a toujours citée, est un beau vase qui est passé en vente avec la collection du Dr Fouquet en 1922 (fig. 332) ; ce vase de 0m,33 de hauteur, recouvert d'un émail légèrement bistré, est décoré en lustre jaune pâle, sur la panse, d'ornements en forme de cœurs, et sur l'épaule d'une frise circulaire de poissons. Il faut en rapprocher un beau vase légué au Musée du Louvre par M. Jeuniette, un de la collection Kelekian avec un oiseau une fleur au bec, et un du Musée Friedrich de Berlin[2]. Cette céramique admet parfois un décor animé d'un personnage de type très persan, avec une robe dont le dessin est réservé en filets blancs dans le lustre, et parfois s'anime, détail bien plus fatimide, de petits oiseaux et de branchettes, comme dans le plat de la collection Claudius Côte à Lyon, ou dans la coupe superbe au lièvre du Louvre, ou sur celle donnée par M. Kelekian au Musée[3].

Cette magnifique coupe au lièvre du Louvre, comme les trois fragmentaires du Kunstgewerbe Museum de Berlin (au Schloss), celle du Musée de Sèvres avec le canard, celle de la Collection E. Mutiaux léguée au Musée du Louvre, avec deux médaillons et bustes de femmes, toutes

1. Dr Fouquet, *Contribution à l'étude de la céramique orientale*, Le Caire, 1900, p. 95-97, pl. XIII.
2. G. Migeon, *Recueil des monuments Piot*, I, 1906 ; F. Sarre, *Berichte der konig. Kunstw.*, XXXIII, no 1 ; *Exposition de Munich*, pl. XCI-XCII ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, pl. XVIII ; *Catalogue de la Collection Kelekian*, no 8; Pézard, pl. CXLV.
3. Sarre, *Exposition de Munich*, pl. XCII; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, pl. XIX.

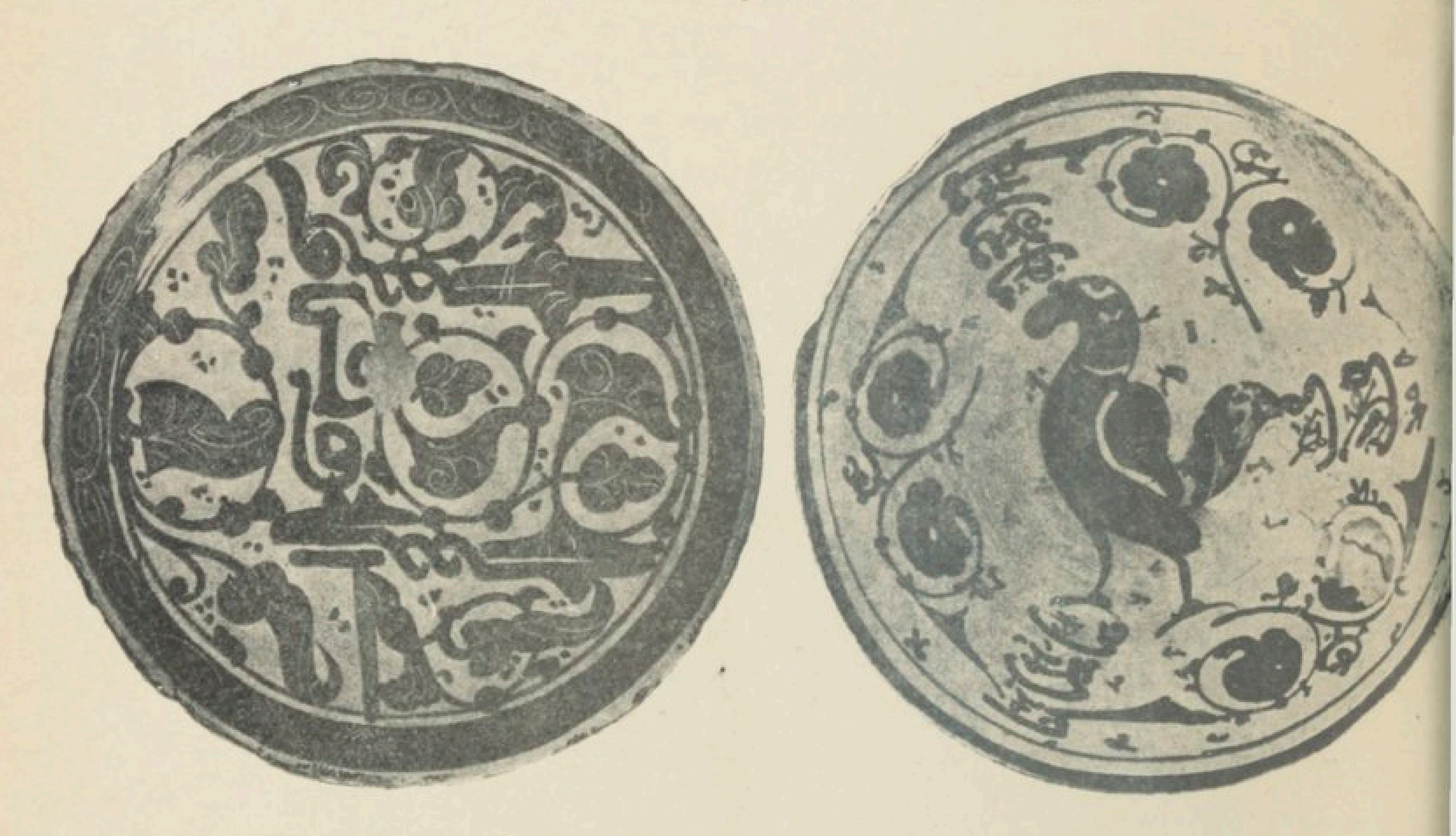




Fig. 333-334-335. — Coupes à décor lustré. Égypte ou Syrie. Époque fatimide, Xe-XIe siècles (Musée de Berlin, Musée de Sèvres, Musée du Louvre).

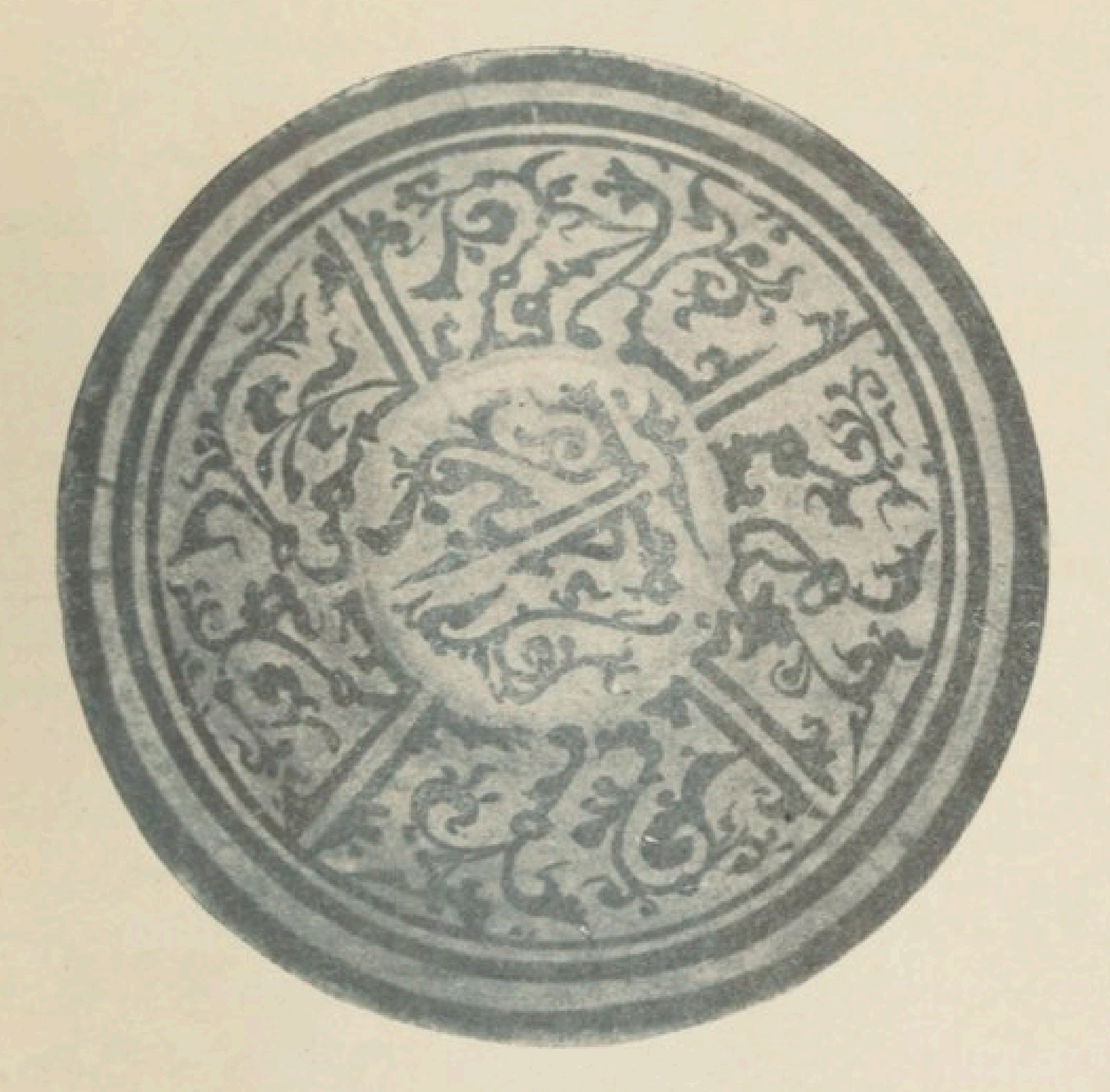




Fig. 336-337. — Coupes, décor lustré. Égypte ou Syrie. Époque fatimide, x^{e}-xie siècles (Musée du Louvre, Collection F. Sarre).

à fonds blancs (fig. 333, 334, 335, 336, 337), et l'exquise coupe du Louvre à fond bleu-turquoise et décor de ruban d'or, rapportée de Damas en 1840 par l'amiral Despointes, proviennent pour la plupart de Syrie, de l'époque fatimide (xe-xie siècle), et sont toutes d'une extrême perfection de tournassage, d'une réussite absolue d'émail et d'une extrême minceur de parois [1].

VIII

LA CÉRAMIQUE DES AYYOUBIDES ET DES MAMLOUKS PEINTE OU GRAVÉE

Une autre série de céramique qu'on trouve abondamment dans les déblais de Foustat (Musée arabe du Caire) est non plus recouverte d'une glaçure transparente, mais d'un émail stannifère, de terre plus lourde, et porte des décors peints. L'origine égyptienne est certaine : de fréquents noms de potiers « du Caire » se lisent sur de nombreux débris de fonds de plats [2].

En dehors d'une céramique très abondante de faïences, — céladons qu'on rencontre mêlés dans les déblais de Foustat à de vrais céladons chinois dont ils ne sont que les imitations, il se fit au Caire, sous les dynasties des Mamlouks du xive au xvie siècle, une très nombreuse céramique, à décors gravés sous couverte jaune ou verte. Le décor d'animaux passant ou se combattant est parfois d'un caractère admirable (fig. 338), et il n'est pas douteux que cette céramique soit originaire du Caire à cause des blasons d'émirs des Mamlouks, ou même des signatures de potiers qui se trouvent en grand nombre au revers de fragments du Musée arabe du Caire. Les travaux de Yacoub Artin Pacha et de Rogers Bey sur les blasons sont à cet égard très utiles [3].

Cette céramique gravée du temps des Mamlouks était d'ailleurs,

1. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, nos 65, 68, pl. XVIII, XIX, XX.
2. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 73.
3. Artin Pacha, *Contribution à l'étude du blason* (Quaritch, Londres, 1902).

par sa pratique, de tradition ancienne en Égypte, car, dans des couches plus profondes de Foustat, on retrouva des fragments de coupes ou de plats à décor gravé, parfois avec inscriptions, dont une fut étudiée dans la collection du Dr Fouquet par M. Casanova, qui y voyait une forme d'écriture du VIIIe ou du IXe siècle.

Il ne faut pas oublier qu'à l'époque des Mamlouks cette céramique à décor gravé sous la couverte existait sur d'autres rives de la Méditerranée, en Syrie, à Lindos de Rhodes, à Pergame, à Balbek et surtout à Chypre. Cette céramique des îles comportait surtout des coupes creuses sur piédouches, décorées de façon fruste sur terre rouge d'animaux ou de personnages gravés, sous une couverte plombifère verte ou jaune, les revers souvent vernissés de brun ; elle doit être assez mal cuite, car l'émail en est facilement exfolié. Que ce soit animal ou personnage, bien que reflétant l'esprit oriental, le caractère est d'Orient chrétien [1]. Ces céramiques présentent d'ailleurs de telles analogies de technique et de style décoratif avec les primitives faïences à sgraffiti du Quattrocento italien qu'il est permis de supposer que ce furent de telles faïences importées d'Orient dans les ports de l'Italie qui influencèrent les potiers italiens à sgraffiti de Sienne ou d'Orvieto de la première Renaissance au XIVe siècle.



Fig. 338. — Coupe, décor gravé. Égypte. Époque ayyoubide, XIIIe siècle (Musée du Louvre).

1. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, nos 85-91.

IX

LA CÉRAMIQUE LUSTRÉE ET PEINTE A REÏ OU RHAGÈS AU XIIIe SIÈCLE

Quand parurent, il y a plus de vingt-cinq ans, les premières céramiques découvertes dans la plaine de Reï ou Rhagès, près de Téhéran, où avait existé une grande cité détruite par l'invasion des Mongols de Djenkiz Khan en 617 (1220-1221), on supposa que toutes les céramiques découvertes alors étaient de peu antérieures à cette date.

Il a fallu revenir de cette opinion devant la quantité de pièces dont tous les caractères, évidemment très archaïques, dénotaient un art infiniment plus rapproché des arts antiques de l'Iran, et étudiés au début de ce chapitre.

Car, pendant ces sept premiers siècles d'Islamisme, Reï avait été une grande ville, consommatrice et exportatrice de céramique ; pendant quatre siècles avant l'Hégire, c'était une grande cité sassanide et auparavant encore, la Raga antique, de l'inscription de la tombe de Darius à Bhisoutoun. C'est assez dire combien le sol de ce site historique a pu être saturé de céramique.

Ce qu'en ont dit les historiens arabes laisse supposer qu'elle était à l'apogée de sa splendeur sous le khalifat de Mansour et passait alors pour la rivale de Bagdad récemment créée sur les bords du Tigre, comme première capitale des Abbassides vers 760. Ahmad Razi, l'auteur des sept climats, a fait de Reï une description où le dénombrement de ses mosquées, de ses couvents, de ses collèges apparaît hyperbolique.

Si les hordes de Djenkiz Khan en 1221 avaient laissé derrière elles bien des ruines, de nouveau Houlagou, son petit-fils, en 1259, l'avait dévastée. Il fallait que la vitalité de cette grande cité de Reï fût grande pour qu'en 674 (1278) le géographe Kazwini y trouvât encore quelque activité ; elle apparut misérable à Rachid ed-Din

en 700 (1304). Après cette date, il n'en est plus jamais question [1]. Si l'Ikan Ghazan khan essaya de la relever de ses ruines au XIVe siècle, Veramin, Ispahan, Samarcande et Hérat allaient devenir des centres de civilisation tels que Reï ne pouvait reprendre son rang ; elle devint peu à peu un désert de ruines, dont rien ne nous était connu jusqu'au jour récent où les fouilleurs clandestins de Téhéran nous révélèrent par leurs trouvailles son glorieux passé.



Fig. 339. — Vase à décor lustré. Rhagès, XIIIe siècle (Musée du Louvre).

Sans revenir sur les pièces d'aspect très archaïque qui y furent trouvées et qui peuvent être considérées comme les témoignages d'un art céramique déjà si parfait entre le Xe et le XIIe siècle, on peut dire que la pratique du décor *lustré* paraît n'avoir jamais été plus en honneur à Reï que durant cette dernière période des XIIe et XIIIe siècle, précédant sa déchéance (fig. 339-340) ; mais la technique du décor peint et gravé continua d'y être très pratiquée. Le lustre métallique apposé sur cette céramique avec une sûreté extraordinaire donne des reflets d'un or olivâtre sur un fond d'un blanc crémeux, en parfaite harmonie, et d'un chatoyant éclat assourdi ; les terres sableuses, assez cuites, ont bien reçu l'émail stannifère. Le décor est de figures assises ou debout, enveloppées d'amples étoffes, souvent voilées (fig. 339), immobiles, ou parfois en

1. Étienne Quatremère, *Histoire des Mongols*, p. 272 ; Major Rawlinson, *Journal of geographicals Soc.*, t. X, p. 119 ; Barbier de Meynard, *Dictionnaire de la Perse* (extrait du *Modjan el Bouldan* de Yacout).

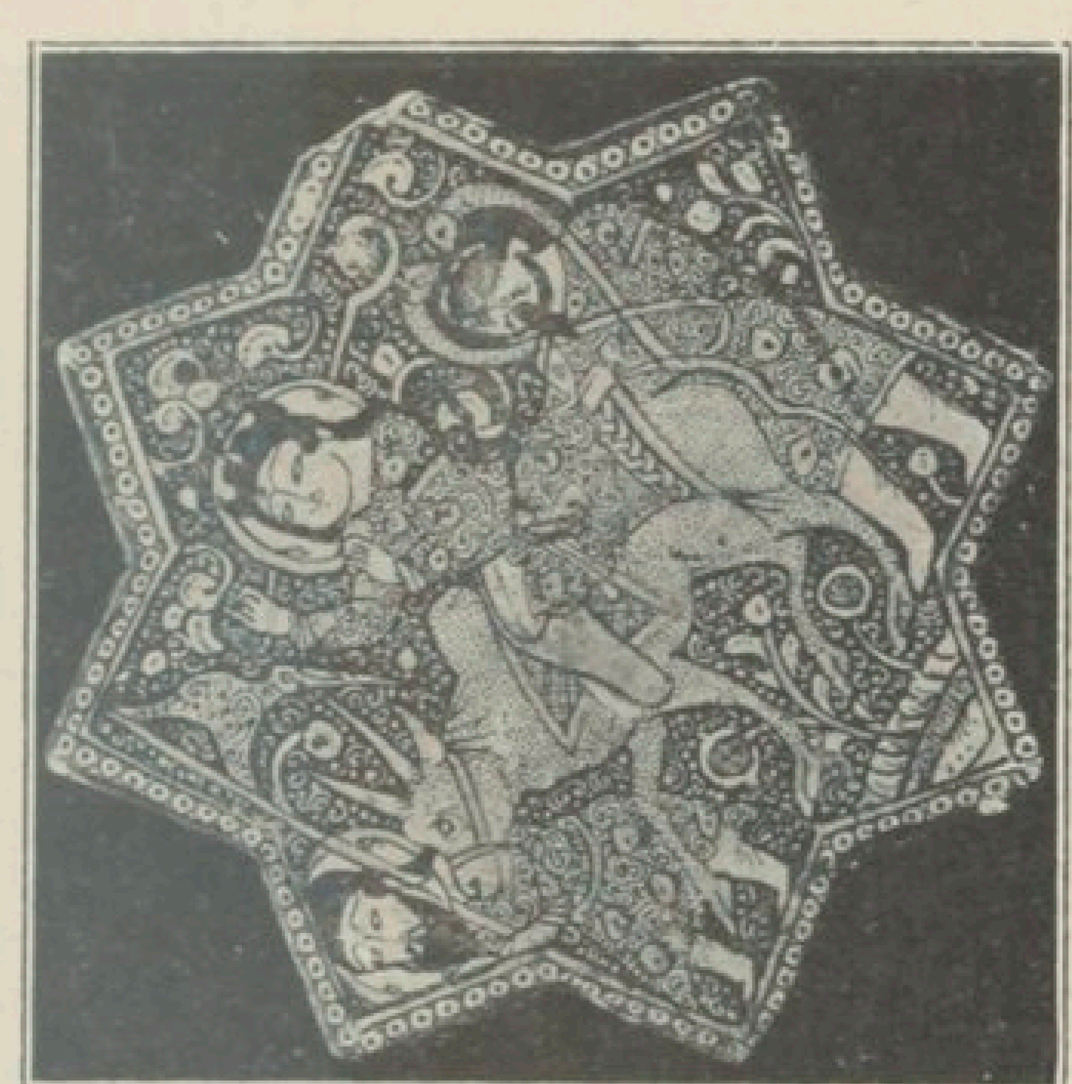


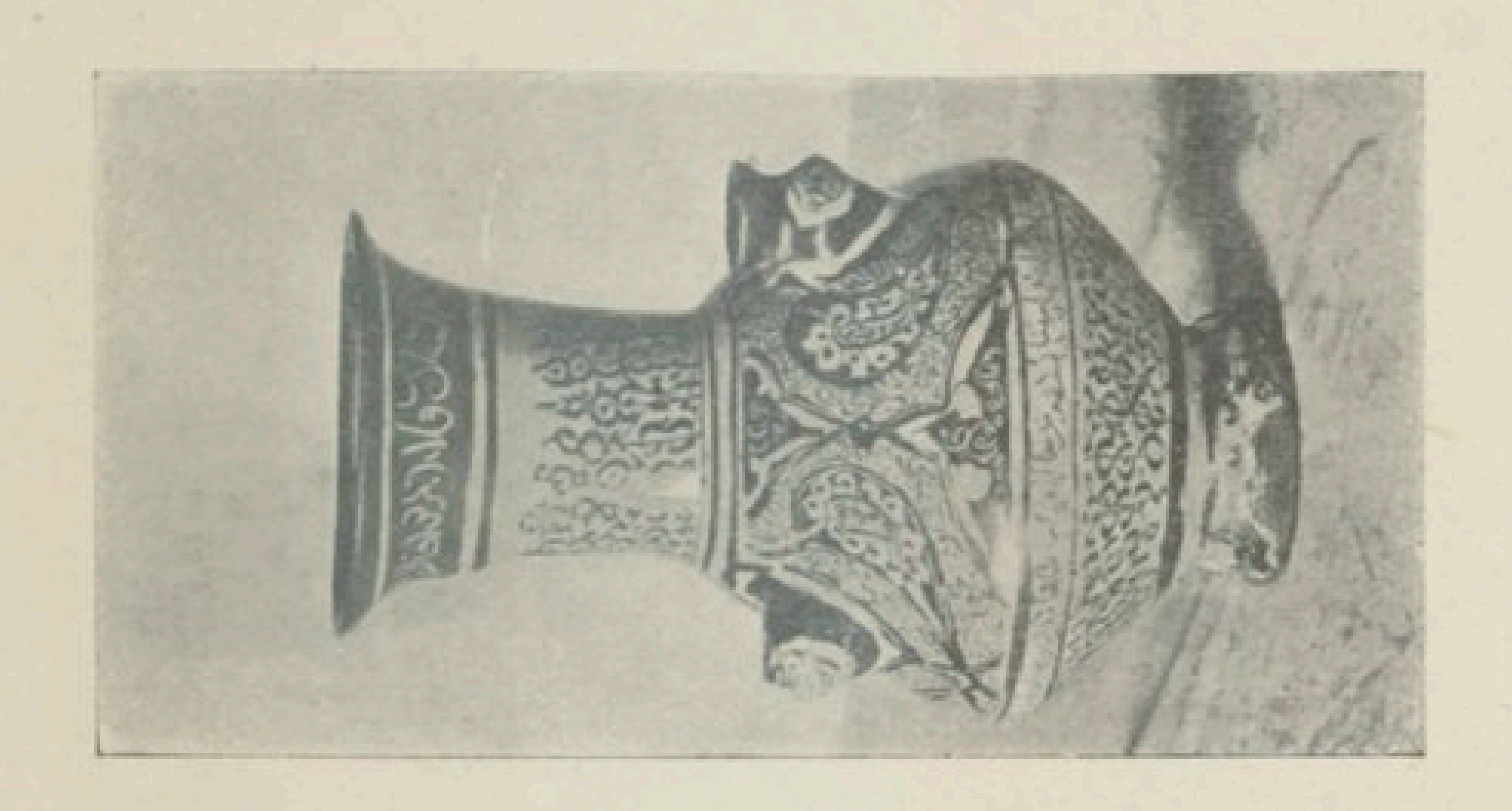
Fig. 340. — Coupe, décor lustré. Rhagès, XIIe siècle (Musée du Louvre).



Fig. 341. — Coupe décor polychrome. Rhagès, XIIIe siècle (Ancienne Collection Engel Gros).







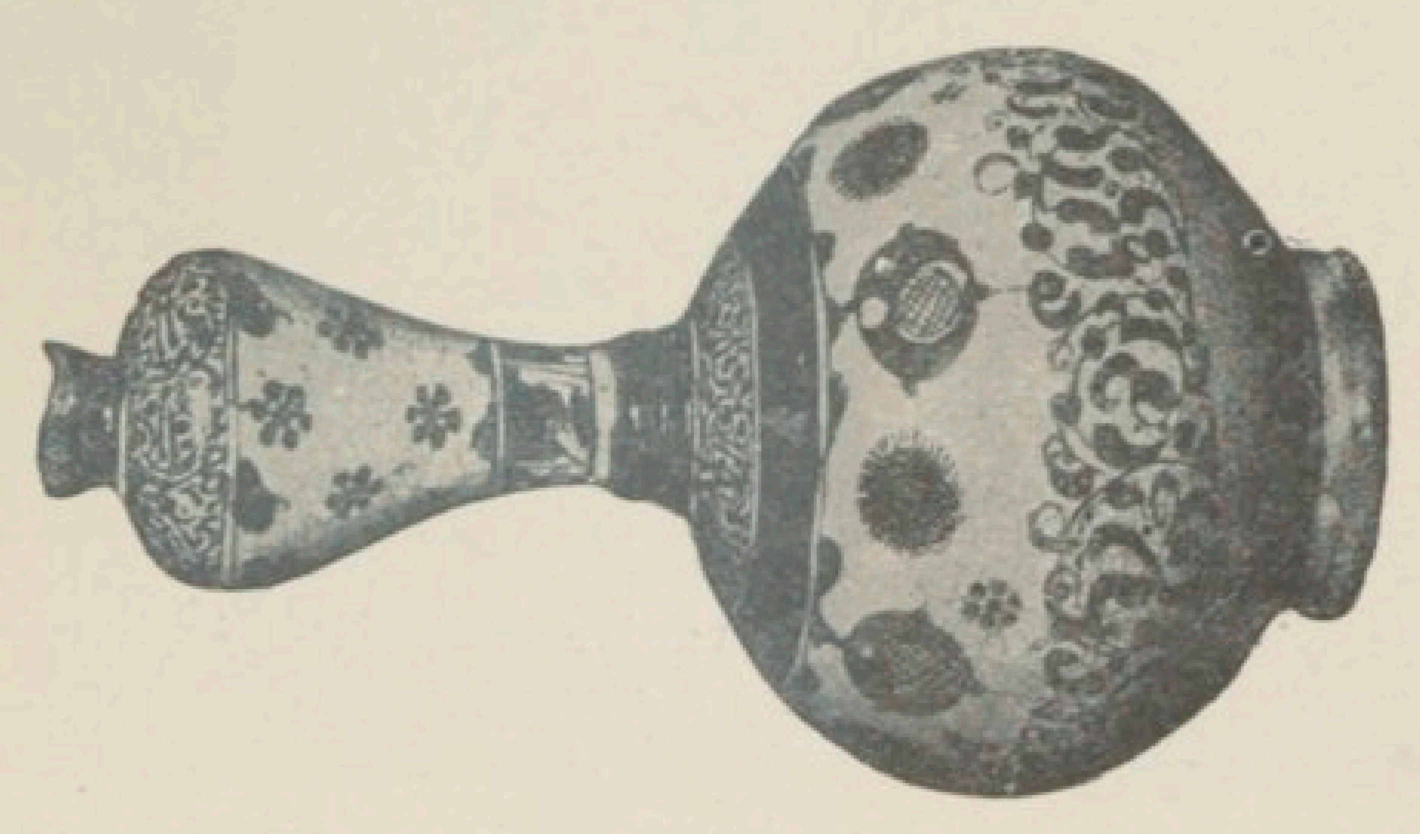


Fig. 342, 343, 344, 345. — Faïences, décor lustré. Rhagès, XIIIe siècle (Musée du Louvre).

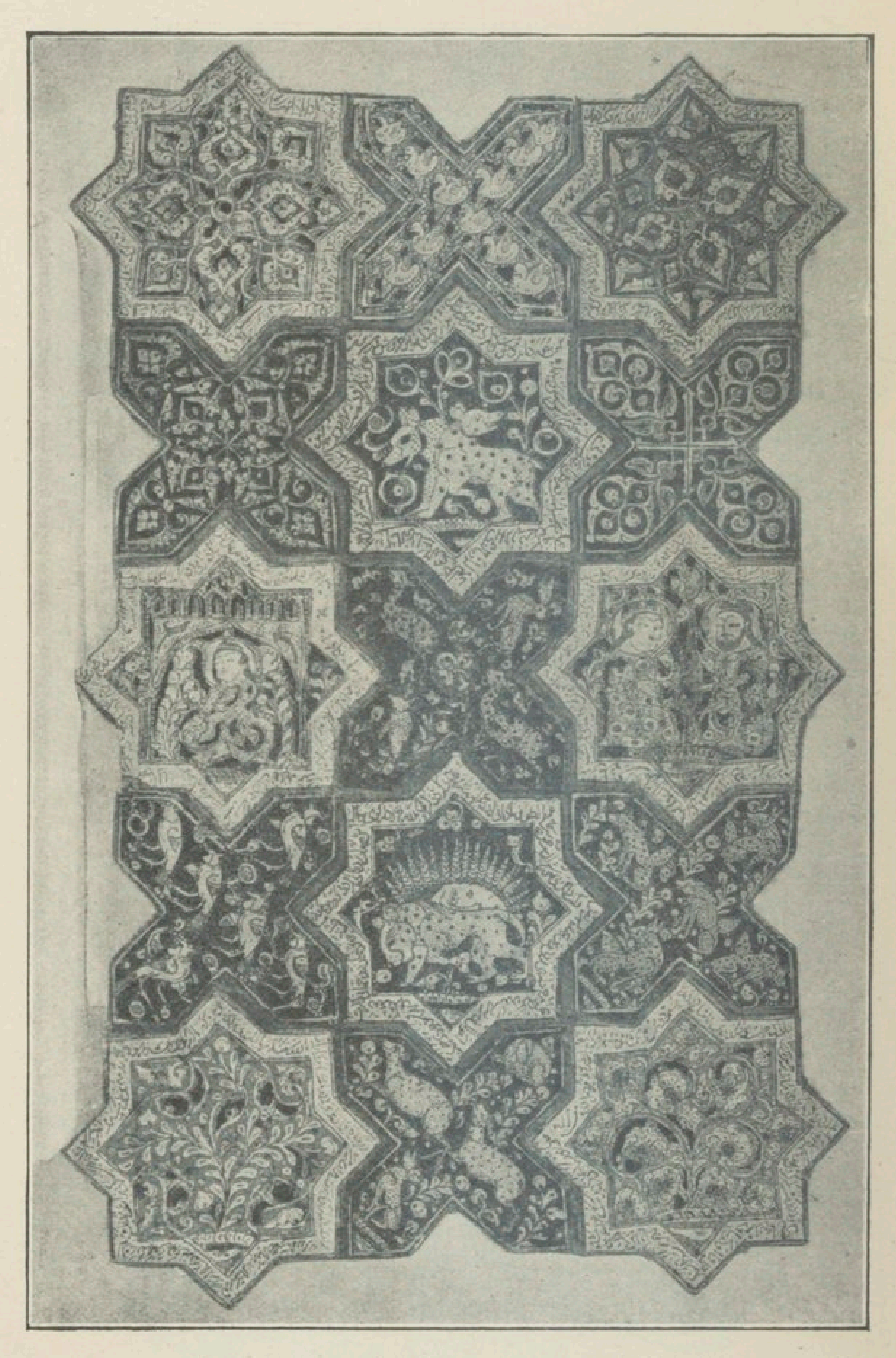
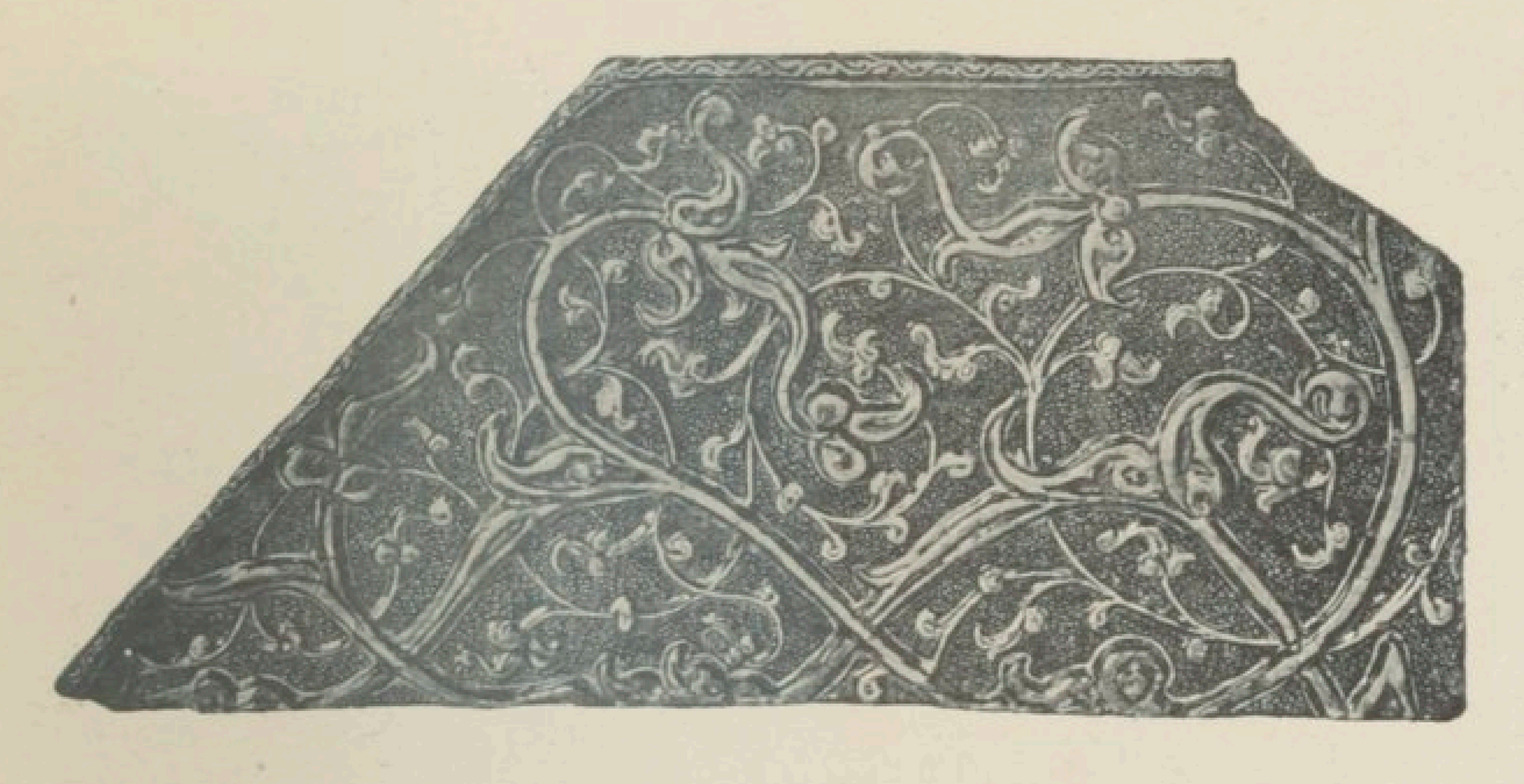


Fig. 346. — Étoiles et croix de revêtement. Rhagès, XIIIᵉ siècle (Musée du Louvre).



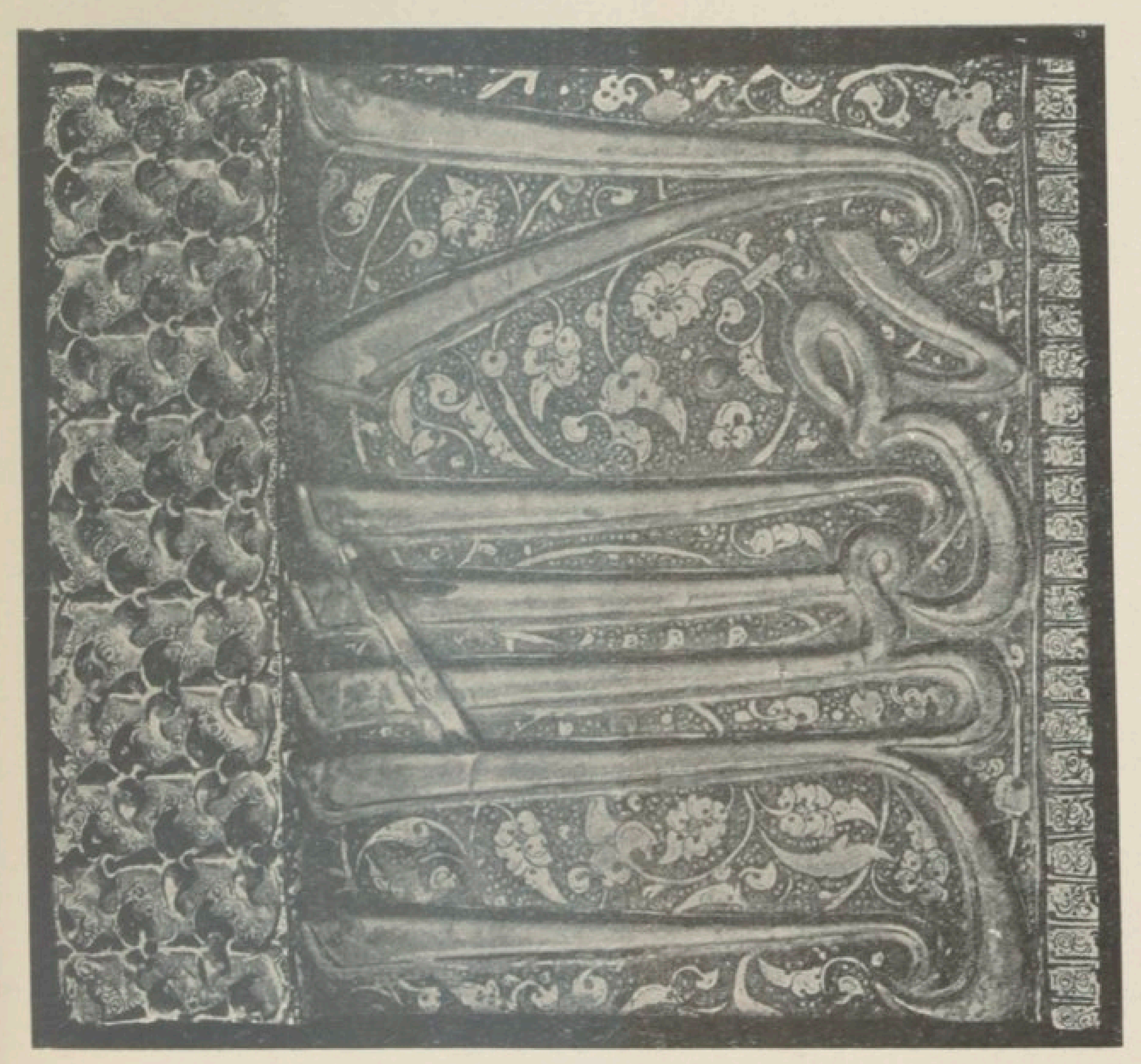


Fig. 347 et 348. — Plaques de revêtement avec reliefs et lustre. Perse, XIIIe siècle (Collection Octave Homberg, Musée de Sèvres).

action dans des compositions ordonnées : audiences de souverain, chasse, jeu de polo, réunions de repas ou de musique. Ces figures, très simplifiées par un adroit coup de pinceau, ont cette rondeur formulée qui est bien la marque même de l'origine persane, et qu'on retrouve plus tard dans l'illustration des manuscrits persans. Ce décor à personnages, qui bien souvent n'est plus de conception décorative, large et libre, comme aux époques précédentes, mais d'un art pittoresque et gracieux d'illustrateur, du même esprit que celui des enlumineurs-peintres de manuscrits, fut extrêmement florissant, et révèle peut-être encore mieux ces caractères dans le décor *peint polychrome* que dans le *lustre*.

De ces deux pratiques (fig. 340, 341), nous avons aujourd'hui des séries de pièces considérables, rarement intactes, presque toujours recollées ou reconstituées, réparties dans tous les musées et collections particulières du monde. Les séries les plus complètes sont au Musée du Louvre, au British Museum et au Victoria Albert Museum de Londres, au Friedrich Museum et au Kunstgewerbe Museum de Berlin, au Metropolitan Museum de New-York et au Musée des Beaux-Arts de Boston. De très nombreuses et importantes publications les ont fait connaître [1] (fig. 339, 344).

Les pièces datées sont rares ; M. E. Kuhnel les a presque toutes repérées : au British Museum : un très important fragment de vase à reflets or et rubis porte une frise à inscription datée 578 (1179) et sous la base une marque ; — un grand bassin magnifique, longtemps dans le commerce à Londres, décoré en lustre d'un cheval derrière lequel se tiennent, debout, cinq personnages au-dessus d'une pièce d'eau avec un personnage étendu au milieu de poissons, portait sur le marli une inscription et la date 607 (1210) [2]. Un beau vase de la

1. H. Wallis, *Persian lustre vases*; *Typical examples of persian and oriental art*; *Collection du Cane Godman*; Henri Rivière et G. Migeon, *La céramique dans l'art musulman*, Paris, 1913 ; — M. Pézard, *La céramique archaïque de l'Islam*, 1 volume texte, 1 album pl., Paris, Leroux, 1920; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, nos 92-101, pl. XXIII, XIV, XXXV, XXVI, XXVIII ; *ibid.* (Collection de M. Kelekian).

2. Kuhnel (Ern.), *Datierte persische Fayencen* (Sonderb. der Jahrb. der Asiatisch. K., pl. XXIII, 1924, fig. 1).

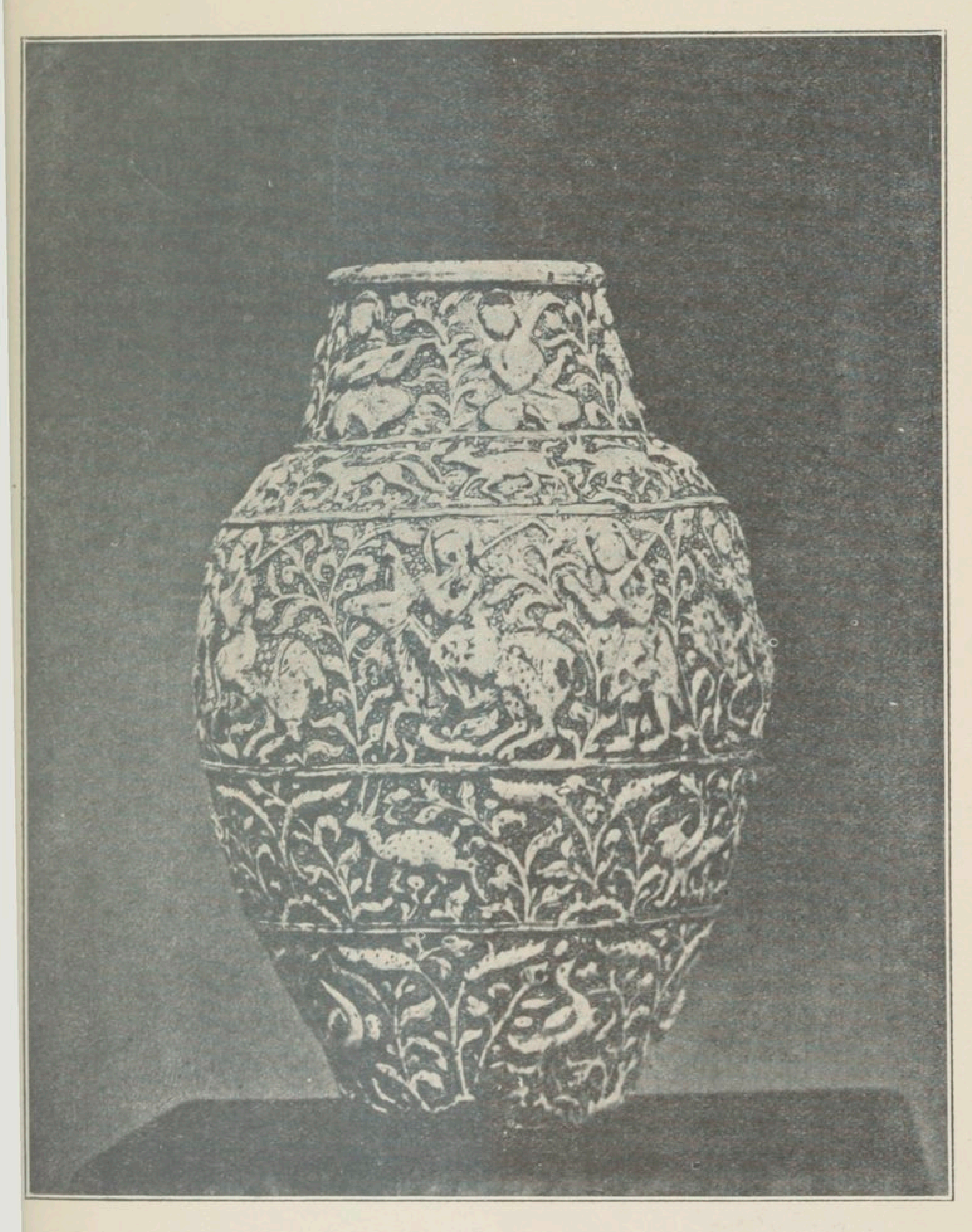


Fig. 349. — Vase, décor à reliefs et lustré. Perse, XIVe siècle (Musée de l'Ermitage, à Pétrograd).

collection Godman a un décor de rubans entrelacés dans lesquels court une inscription : « J'erre dans le désert séparé de ma bien-aimée ; j'écris ceci sur cette bouteille en l'an 609 (1212) [1]. » — Une étoile de revêtement à décor lustré de deux lièvres exposée au Burlington Magazine, en 1885, était datée de 614 (1217), donc de bien peu d'années avant la première invasion des Mongols de Djenkiz Khan.

Malgré le trouble des invasions étrangères, cette technique du lus-



Fig. 350. — Vase à décor en relief sous couverte bleue, Perse, daté 1286 (Collection Havemeyer).

tre avait persisté, puisqu'à cette même Exposition du Burlington de 1885 figurait une autre étoile portant la date de 1262 ; il est vrai que la mosquée de l'Imam Zadeh Yahya à *Veramin* date de cette année-là, que cette ville prenait alors déjà figure de capitale de plus en plus importante à la fin du XIIIe siècle, et que cette étoile pouvait provenir comme beaucoup d'autres, exquises de fantaisie dans la représentation des personnages et des animaux, de cette splendide mosquée

1. *Collection du Cane Godman*, n° 483, pl. LXXV.



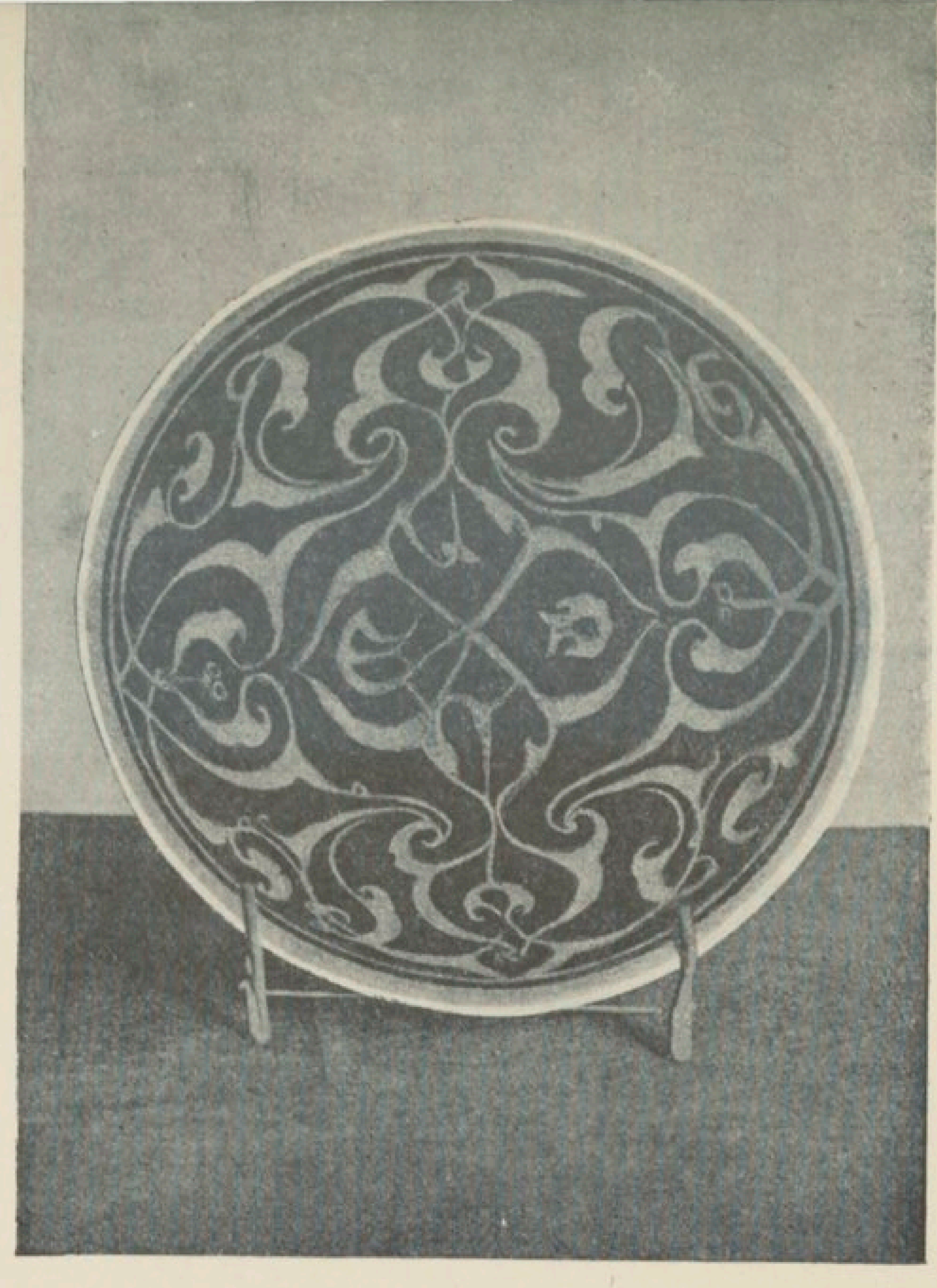


Fig. 351 et 352. — Coupes, décor bleu sur fond noir Rhagès, vers 1200 (Musée du Louvre).

très ruinée [de l'ensemble magnifique légué au Louvre par Piet-Lataudrie, deux étoiles portent la date de 665 (1267) [1]] (fig. 346).

Déjà, à cette époque, troisième tiers du XIIIe siècle, le décor lustré s'était appliqué à la céramique de revêtement à grandes plaques, où l'élément épigraphique en relief bleu s'enlevait sur un champ émaillé de fleurettes en rinceaux réservés en blanc sur fond lustré; le développement de cette céramique de revêtement sera grand au XIVe siècle, dont Otto von Falke en datait jadis les premières applications. Le *mihrab* lustré de la mosquée Meïdan à Kashan est daté 1226. — L'énorme *mihrab* de la mosquée de l'Imam Zadeh de Koum, que son possesseur R. Preece a laissé longtemps en dépôt au Victoria Albert Museum, est signé de l'artiste Ali ibn-Mouhammad et daté de 663 (1264). Et une grande plaque du Musée du Louvre porte une inscription funéraire datée de 688 (1289) [2]. Une belle plaque de *mihrab* à inscription en relief de la Collection Arthur à Alger est datée de 710 (1310) [3]. Rappelons encore les splendides écoinçons du Musée de Sèvres et de la collection Godman [4] (fig. 347 et 348).

Il faudrait sans doute rapprocher de cette céramique de revêtement lustrée à relief certaines pièces de forme, sur lesquelles des frises de cavaliers chassant, ou de bêtes se poursuivant, ou de caravanes, se retrouvent assez souvent sur les plaques mêmes. La pièce capitale et extraordinaire en ce genre est le vase de la collection Basilewski, au Musée de l'Ermitage, à Pétrograd (fig. 349). Les cinq zones circulaires portent, pressés, des musiciens assis, des cavaliers, des tiges de fleurs à travers lesquels circulent des antilopes ou des oiseaux. Sarre, en l'étudiant, l'avait bien cru jadis du XIIIe siècle, alors que les motifs mongols chinois ne s'étaient pas encore substitués à tous les autres. On avait jadis un peu timidement sans doute rajeuni ces grands vases à couverte bleu foncé sur un décor en relief de chasses et d'animaux, comme celui qui passa des

1. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, n° 112, pl. XXVII ; E. Kuhnel, *ibid.*, pl. XXIV.
2. Otto von Falke, *Majolica*, p. 17 ; *Burlington Magazine*, mai 1913 ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, n° 103.
3. E. Kuhnel, *ibid.*, pl. XXV, fig. 6.
4. *Cane Godman Collection*, pl. XXI.





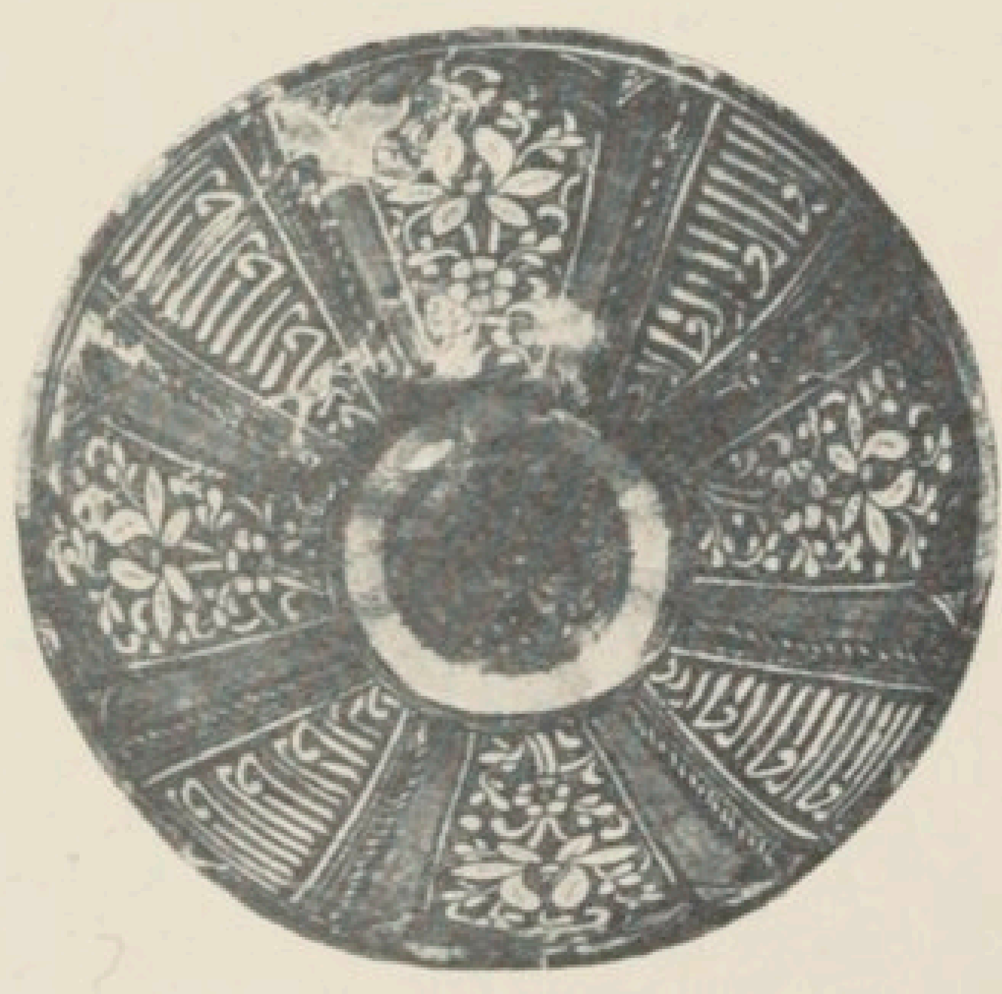


Fig. 353, 354 et 355. — Céramiques de Rhagès, XIIIe siècle (British Museum).

mains de M. Kelekian dans la Collection Havemeyer à New-York, dont la frise à l'épaulement porte la date 685 (1286) [1] (fig. 350), ou comme ces autres grands vases à décor en relief sous couverte bleu-turquoise dont le beau vase du Musée Friedrich de Berlin est le type, avec sa frise supérieure d'animaux passant, et sa large zone de grandes palmettes sur la panse qui est bien du XIIIe siècle, sorti peut-être des ateliers de *Soultanabad,* comme d'ailleurs de nombreux petits vases ou aiguières dispersés dans les Musées [2]. Notons d'ailleurs que cette espèce de décor modelé sous couverte bleu-turquoise existait en plein XIIe siècle : une étoile Collection Kelekian porte la date de 515 (1137), le Louvre possédant une étoile toute semblable.

Des fouilles de Reï (Rhagès) sont sorties des espèces très variées de céramique des XIIe et XIIIe siècles.

Une série d'une très grande richesse d'aspect est représentée par des vases, des bouteilles à couverte blanche à décors polychromes, comportant des reliefs assez accusés, même de réels bossages ajourés, avec des rehauts d'or à la feuille [3].

Une série de coupes, vases, bouteilles à décor gravé très légèrement en relief noir sur fond bleu de cuivre turquoise (fig. 351, 352, 353, 354) ; le bol à l'éléphant du Musée du Louvre est d'un style magnifique [4].

Une autre catégorie de pièces, vases, bouteilles, coupes et même carreaux de revêtement, à couverte bleu foncé offre un décor indiqué à traits rouge-brique, virgules d'émail blanc et rehauts d'or appliqués en feuilles et fixés par la cuisson à feu de moufle (fig. 355) ; la Mosquée

1. Kuhnel (Ern.), *Datierte persische Fayencen,* pl. XXV, fig. 7.
2. Martin, *Persian lustre vase in imperial Hermitage,* pl. I, Stockholm, 1899 ; F. Sarre, *Jahrbuch der Pr. Kunst,* 1904, I, pl. XIII ; *Exposition de Munich,* pl. CVI ; H. Rivière et G. Migeon, *La céramique musulmane,* IV, pl. LXIX ; *Kelekian Collection,* pl. XVIII-XIX, Paris, 1910 ; G. Migeon, *Musée du Louvre, Orient musulman,* nos 129-131, pl. XXX ; Kuhnel, *Islamische Kleinkunst,* fig. 61, 62.
3. Sarre, *Exposition de Munich,* II, pl. XCVIII ; Kuhnel, *Islamische Kleinkunst,* fig. 58.
4. Rivière et Migeon, *Céramique musulmane,* V, pl. LXXIV ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman,* nos 124, 128, pl. XXIX.

bleue de Tebriz avait reçu ce genre de décoration céramique murale. La grande niche du *mihrab* de la Collection Sarre devait en provenir [1].

1. Rivière et G. Migeon, *ibid.*, IV, pl. LII et LVI ; Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, nos 138 à 144, pl. XXVI et XXXI ; Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 57.

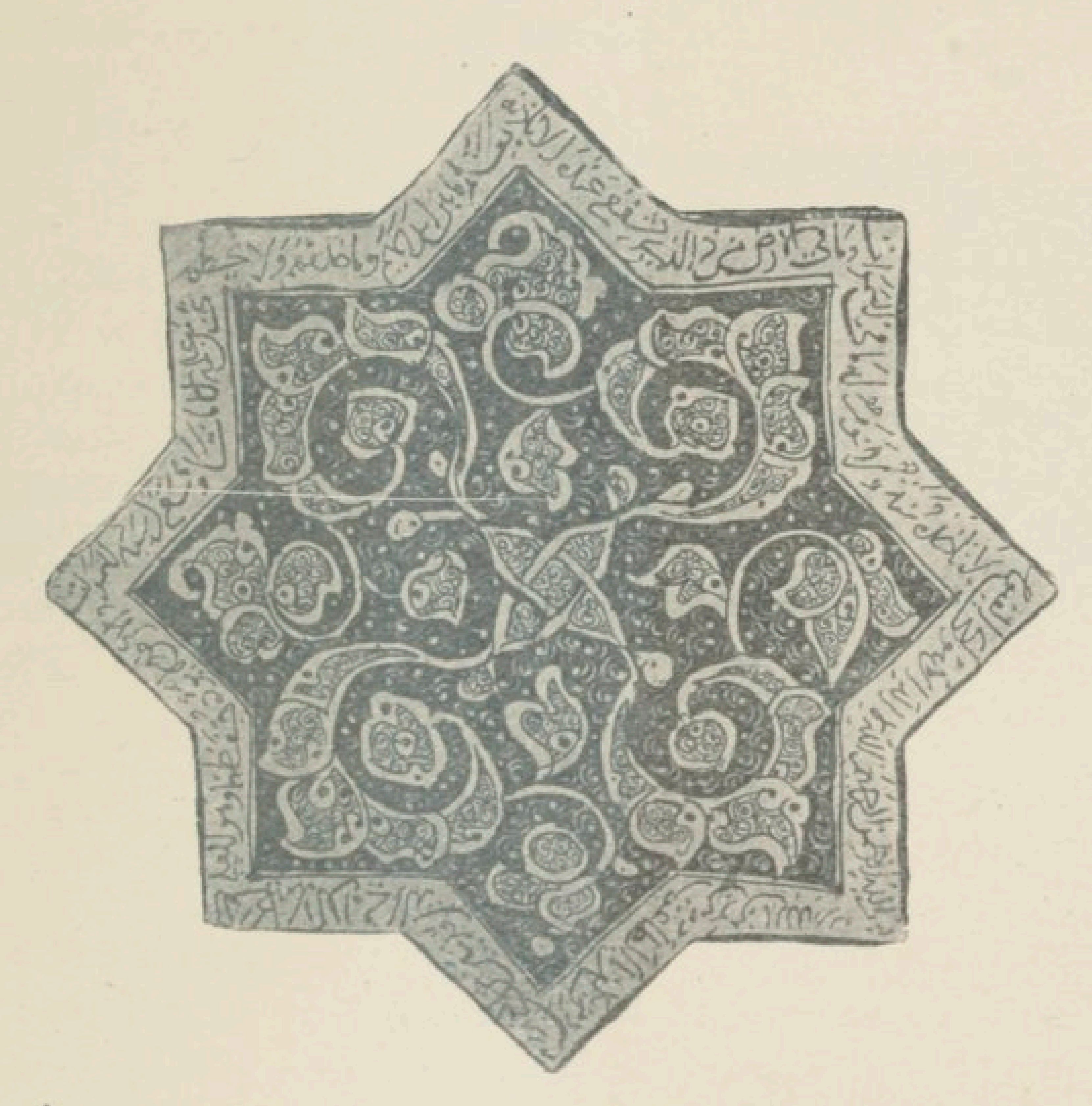


Fig. 356. — Étoile lustrée. Perse, fin du XIIIe siècle.

X

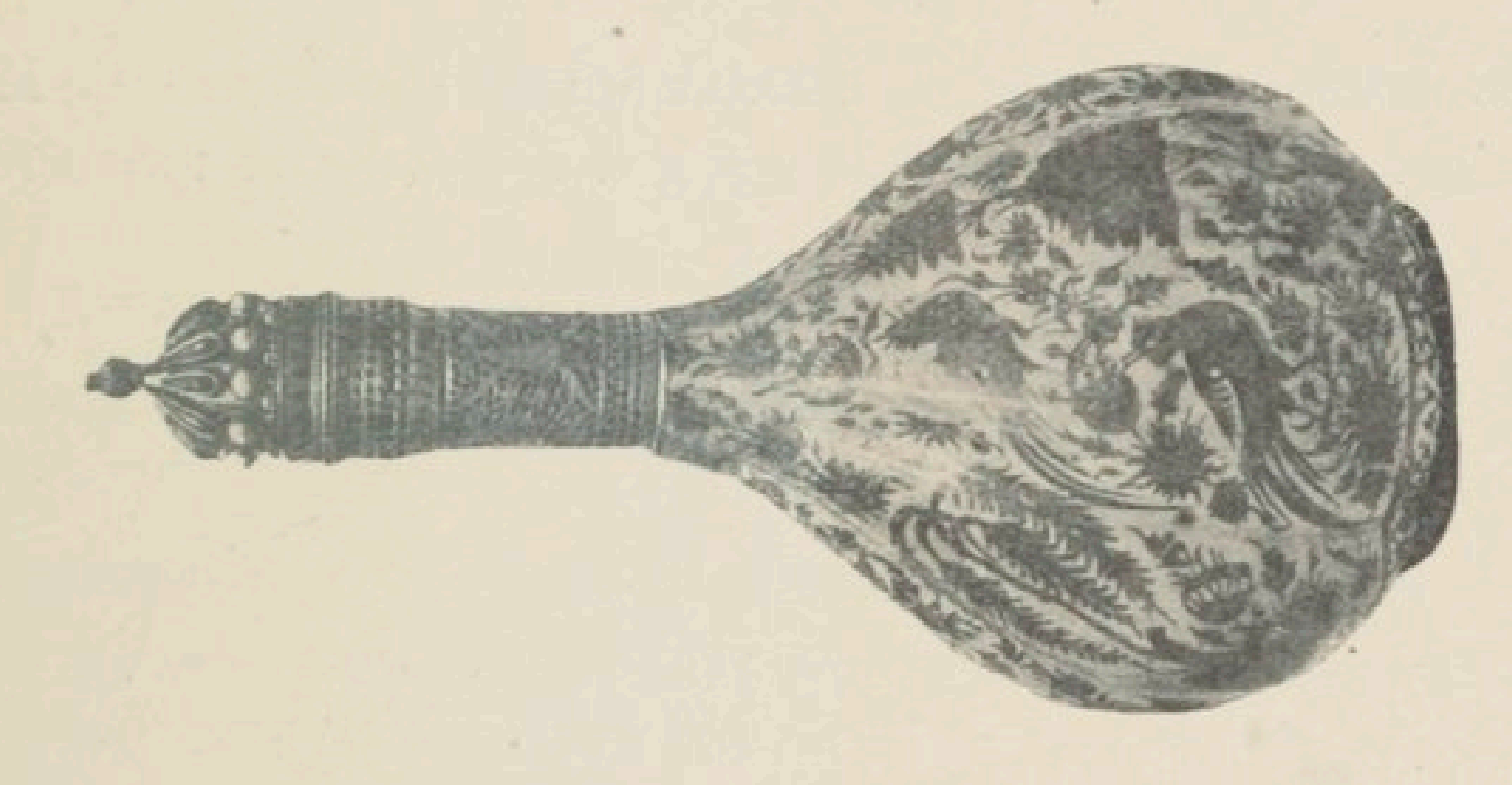
LA CÉRAMIQUE PERSANE DE SOULTANABAD AUX XIIIe ET XIVe SIÈCLES

De cette ville de Soultanabad, bâtie dans l'Irak Adjami par Fath Ali-Chah, près des ruines de l'antique Sultanieh, le sol nous a restitué une très abondante céramique qui se recommande plus par les caractères de ses décors que par ses qualités intrinsèques. La terre en est lourde, blanchâtre, médiocrement malaxée et tournée. L'émail est vitreux, a coulé presque toujours au revers et au bas des pièces en grosses gouttes vitreuses et transparentes, de la même façon que sur les faïences de Rakka.



Fig. 357. — Vase, décor peint noir sur fond bleu. Perse Soultanabad, XIIIe siècle (Musée du Louvre).

Si les mêmes variétés de décors s'y retrouvent, le lustre y est en général plus pauvre d'éclat qu'à Reï (Rhagès) ; la série des pièces les plus anciennes comme le vase tronqué du legs Peytel au Louvre avec ses gazelles et ses oies sauvages peintes en noir sur fond bleu est peut-être la plus remarquable de dessin stylisé (fig. 357), en y comprenant quelques superbes pièces de la collection J. Doucet ; très notable aussi serait la série des pièces à décor modèle en relief sous couverte bleu-turquoise (exemple le grand vase du Friedrich Museum de Berlin), si l'on s'accorde avec les Allemands sur l'origine « Soultanabad ». La série la plus considérable porte un décor de fleurs et d'oiseaux réservé en



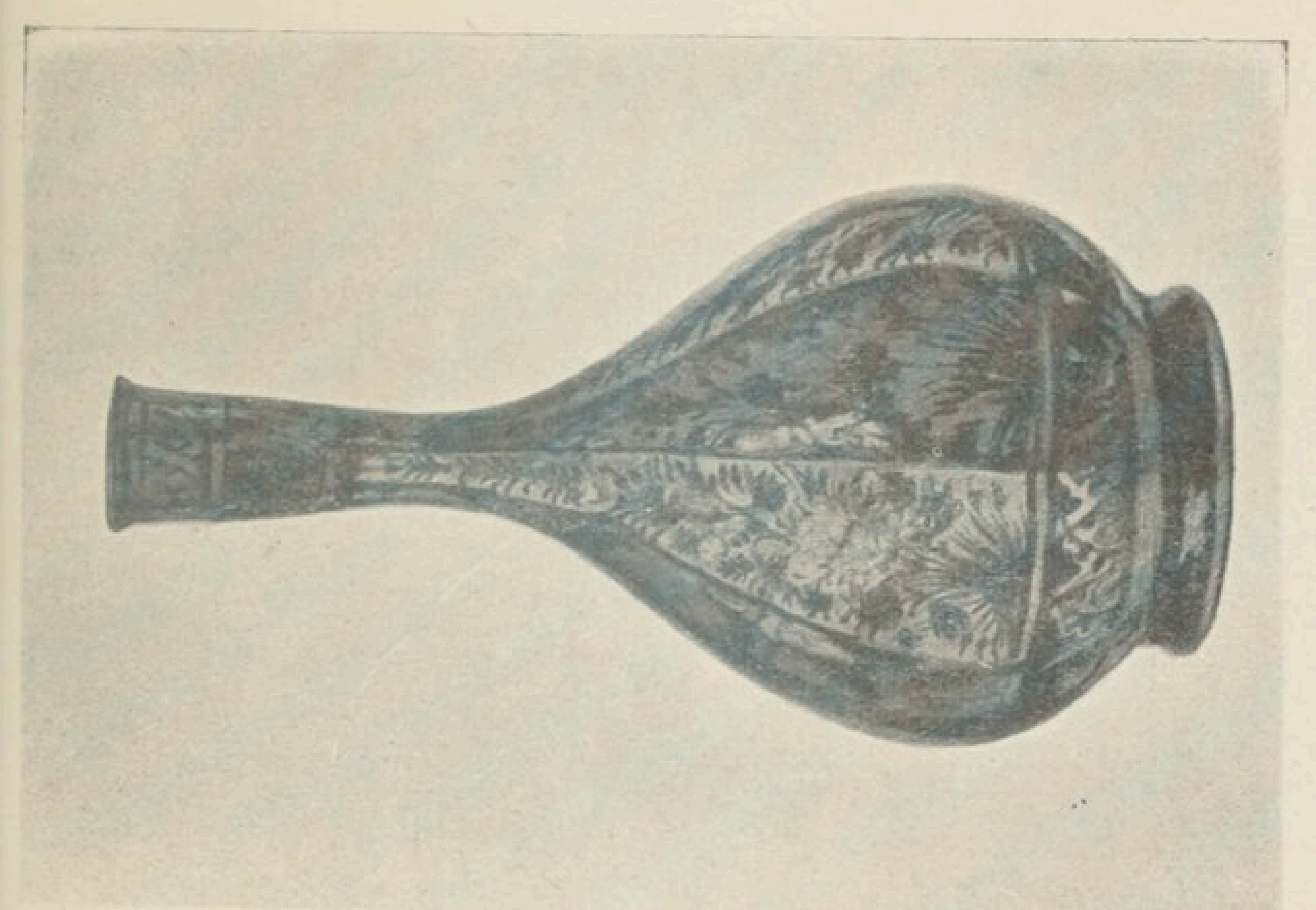




Fig. 358, 359 et 360. — Coupe et bouteilles. Perse. Époque séfévide, XVIe siècle (Musée du Louvre).

blanc sur fond gris pointillé [1]. Deux bols de la collection de M. Kelekian portaient des inscriptions datées 624 et 657 (1256 et 1300) [2].

XI

LA CÉRAMIQUE PERSANE DE L'ÉPOQUE DES SULTANS SÉFÉVIDES AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Cet art du décor lustré en céramique ne dégénéra pas en Perse aux XVIe et XVIIe siècles sous les sultans Séfévides, mais atteignit même un surprenant degré de perfection technique, surtout sous Chah Abbas le Grand (1585-1627). La terre blanche, cuite à plus haute température jusqu'à en faire presque des demi-porcelaines, est aussi plus fine, très savamment travaillée et tournée ; l'émail est très homogène, sans tressaillure. L'harmonie des surfaces d'un blanc d'ivoire, avec le reflet d'or bruni ou rubis, est d'un raffinement rare ; parfois, plus rarement, les fonds sont bleu profond ou vert sombre. Les savants exemples de la Chine, dont les influences sont plus que jamais alors manifestes, se font sentir aussi bien dans la fabrication que dans les décors imposés par les Mongols si longtemps dominateurs de l'Iran, dragons, oiseaux de Fô, phénix, branches de pêchers en fleurs.

Les formes habituelles sont bouteilles à longs cols ou coupes sur piédouches (fig. 358, 360).

Il est impossible de dresser une liste des faïences lustrées de cette époque, tellement leur nombre est considérable. Il n'est pas de Musée, ni de collection d'objets orientaux qui en possède des spécimens remarquables. Notons seulement une bouteille décorée en lustre de

1. Rivière et Migeon, *ibid.*, pl. XIV et LXX ; *Catalogue Collection Kelekian*, pl. XVI, XLVIII, XLIX, L et LVIII ; Sarre, *Exposition de Munich*, pl. CIII ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, n°s 145, 150, pl. XXX et XXXII ; Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 60, 65.

2. *Collection Kelekian, Catalogue*, n° 25, pl. XXXIX, LI, LXXII.

branches et touffes de fleurs de la collection Wallis, datée d'après lecture de Ch. Schefer, 1062/1651 [1].

XII

LES FAÏENCES POLYCHROMES EN PERSE SOUS CHAH ABBAS Ier (XVIIe SIÈCLE).

Il semble que, sous Chah Abbas, on ait pratiqué une céramique, surtout de revêtement mural, d'harmonie polychrome, bleue, blanche et

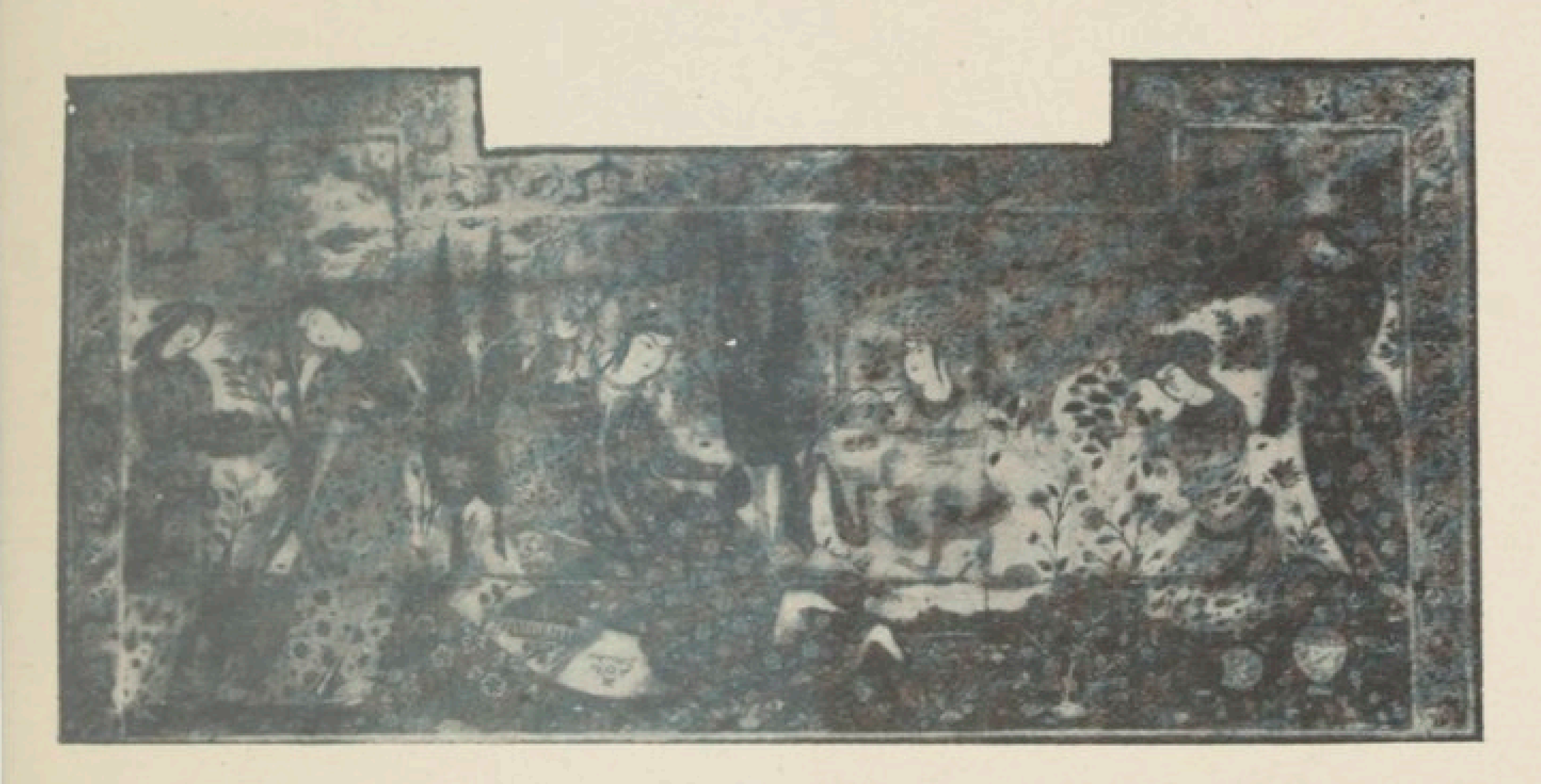


Fig. 361. — Panneau de faïence, décor polychrome. Perse, sous Chah Abbas, XVIIe siècle (Victoria Albert Museum).

jaune (cette dernière couleur, si rare dans la céramique musulmane, mais qu'avaient déjà employée les céramistes en mosaïques du Turkestan et du Khorassan, après les Seldjoukides).

Deux grands panneaux, très analogues de sujets et de couleurs, présentent en cette harmonie des dames persanes dans un jardin recevant

1. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, n°s 163-173, pl. XXXIII; Wallis, *Typical examples of persian Ceramic Art*, Londres, 1893, pl. I et II.

des visites sous des arbres en fleurs, au Victoria Albert Museum et au Musée du Louvre [1] (fig. 361). La tradition donnait comme provenance à ces deux panneaux le pavillon Tchihil-Soutoun « des quarante colonnes » à Ispahan, sous Chah Abbas. Dieulafoy a prétendu que ce palais n'avait jamais renfermé que des peintures murales et que ces panneaux provenaient d'un kiosque fermant la promenade Tchahar Dagh [2]. La collection Preece à Londres possédait un grand panneau en arc brisé à personnages jaunes et roses sur fond bleu, qui provenait du Tâlar-ï-Tawileh, écuries de Chah Abbas à Ispahan (1587-1628).

XIII

LA CÉRAMIQUE A DÉCORS CHINOIS EN PERSE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

Nous avons déjà dit combien l'influence chinoise sur l'art persan s'était imposée aux céramistes à une époque bien ancienne; Djenkiz Khan et Houlagou avaient amené derrière eux des colonies d'ouvriers chinois qui firent souches dans les pays iraniens. On a longtemps cru que la Chine fabriquait à l'usage de la Perse ces porcelaines dont les formes et les décors étaient conformes au goût persan, tout en conservant le caractère chinois. M. Vogt, à la Manufacture de Sèvres, les analysant, y a bien reconnu des porcelaines ; mais il est très probable qu'elles furent fabriquées en Perse même par des Chinois ou dans des ateliers de persans utilisant les recettes de l'Extrême-Orient, dès la fin du XVIe siècle. Elles sont bien persanes ces porcelaines blanches, portant parfois un discret et fin décor gravé sous la couverte, et dont l'émail très pur a ces qualités qui manquent à la porcelaine de Chine, la profondeur et l'aspect gras qui nous plaisent.

Au moment de l'influence chinoise la plus manifeste du temps de

1. *Description des jardins d'Ispahan. Voyage du sieur Adam Olearius en 1637*, Amsterdam, 1727; Wallis, *Typical examples of persian Ceramic Art*, 1893, fig. 1; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, n° 174.
2. Jane Dieulafoy, *Voyage en Perse*, p. 254, fig. 239.

Chah Abbas Ier, certaines faïences-porcelaines attribuées à la ville de Kirman conservaient encore un joli goût persan, malgré l'intervention dans les décors de toute la faune imaginaire de l'Extrême-Orient ; le dragon, le phénix s'y trouvent mêlés à une flore d'une agréable fantaisie et d'une certaine liberté, bien que le dessin en soit sec et déchi-

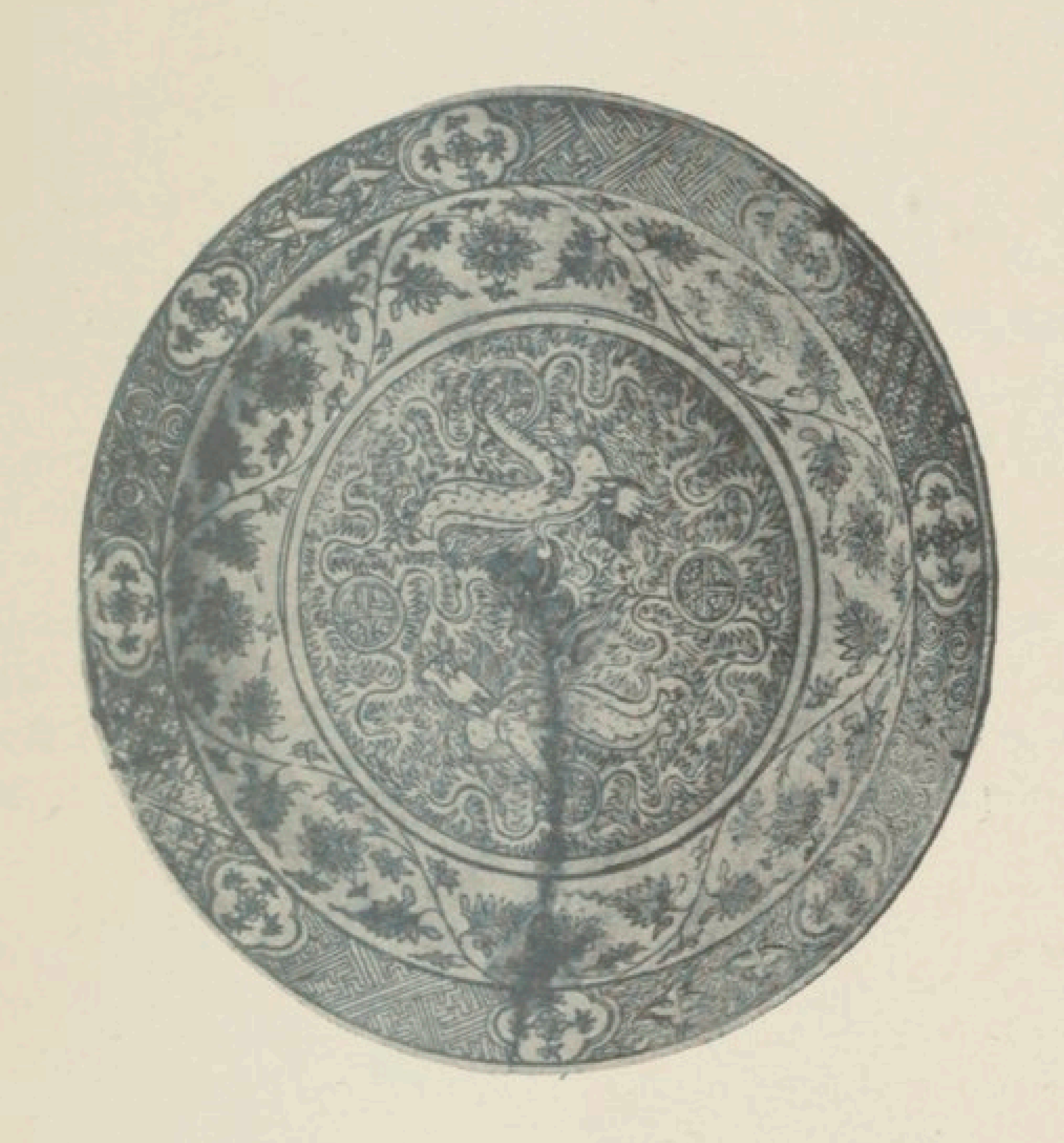


Fig. 362. — Plat à décor chinois. Perse, XVIIe siècle.

queté (fig. 362). Les couleurs mêmes se sont affaiblies ; la dominante, un bleu gris, manque d'éclat et de vibration. Un grand nombre de ces pièces, bouteilles à longs cols et plats portent des marques [1]. Chardin et le P. d'Entrecolles en ont parlé.

On a fait aussi à ces époques des sortes de grès à décor à relief.

1. G. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 83, 86 ; Perzinski, *Burlington Magazine*, vol. XVIII, p. 33 ; King (Willliam), *Persian porcelain* (Artibus Asiæ, 1925, I).

XIV

CÉRAMIQUE DU DAGHESTAN ET DE LA CASPIENNE

Pour ne pas avoir à y revenir, parlons brièvement de deux espèces céramiques qui n'ont été révélées à l'Europe qu'assez récemment.

La plus ancienne paraît être une céramique à décors verts ou noirs, d'un style assez particulier, où l'artiste semble s'être amusé à décrire à main levée d'ingénieux rinceaux-déliés, et que, d'après un type choisi d'une collection allemande, M. Kuhnel situe originairement dans le Daghestan, près de la Caspienne, à la fin de la dynastie des Timourides, de la fin du XIVe siècle au XVe.

L'autre série, dite de *Koubatcha*, dut être pratiquée dans les mêmes régions avoisinant la Caspienne, au XVe, au XVIe et jusqu'au XVIIIe siècle. Elle est assez variée de décors, présentant parfois des animaux d'un beau caractère, peints en bleu sur fonds blancs, et plus tard des oiseaux, des feuillages et même des personnages, dans lesquels le trait en rouge-tomate un peu épais apparaît comme sur les faïences de l'Asie Mineure [1].

XV

CÉRAMIQUE SYRIENNE DES AYYOUBIDES ET DES MAMLOUKS AUX XIIIe-XIVe SIÈCLES

On hésita longtemps à localiser d'une façon certaine toute une céramique d'une grande beauté, à décor tantôt lustré, tantôt peint, que certains céramographes ont dénommée jadis siculo-arabe.

Des fragments recueillis dans les fouilles de Foustat en très grand nombre indiquent assez que le marché, sinon la fabrication, y était de grande importance.

Une série très admirée comprend ces vases cylindriques, auxquels

1. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 66 et 67.

leur forme de pots de pharmacie a fait donner le nom d'*albarelli*; les fonds émaillés en bleu profond portent un décor de rinceaux ou d'en-

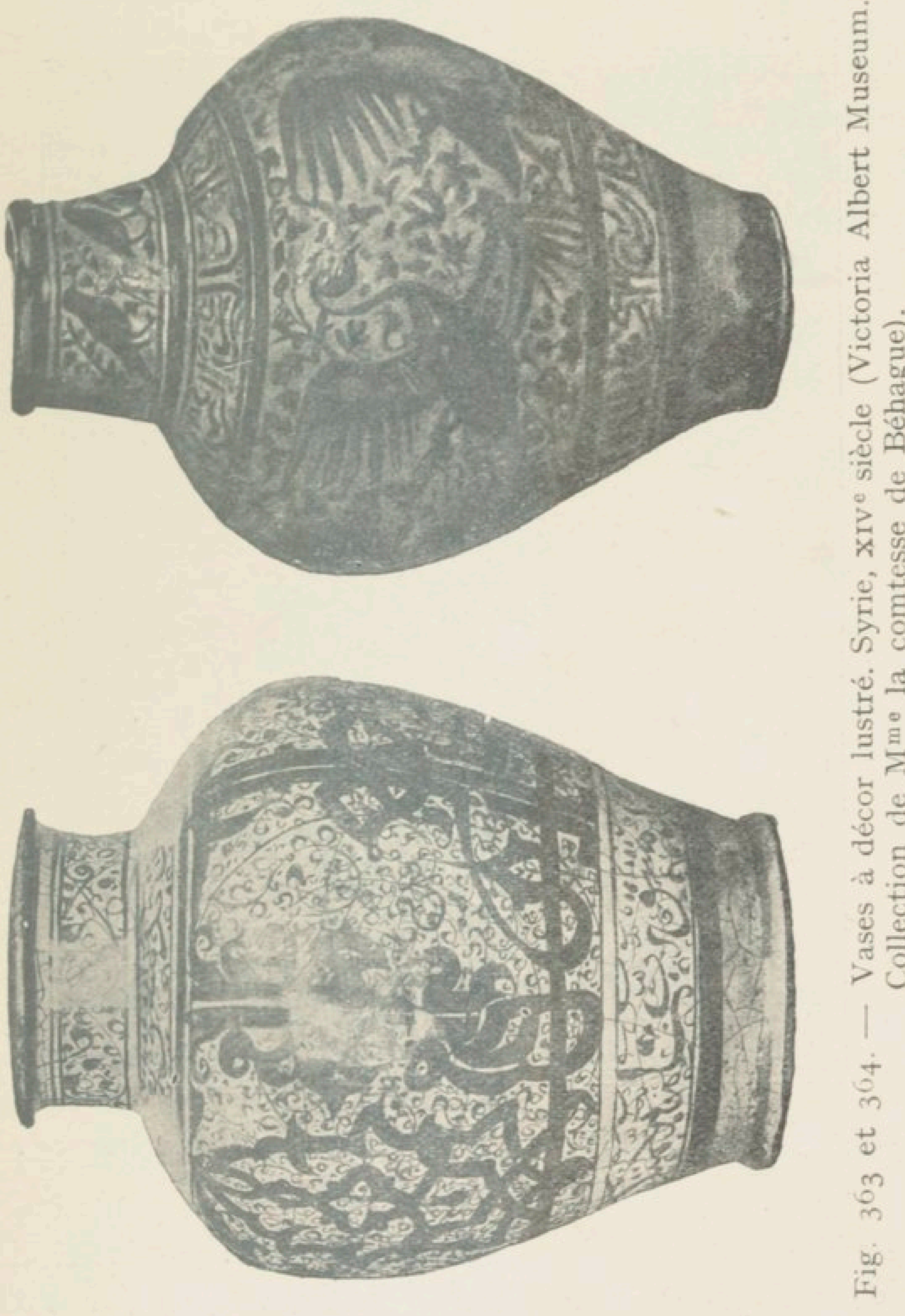


Fig. 363 et 364. — Vases à décor lustré. Syrie, XIVe siècle (Victoria Albert Museum. Collection de Mme la comtesse de Béhague).

trelacs, plus rarement d'inscriptions, ou d'animaux et de feuillages en *lustre olivâtre* d'une splendide tonalité, avec de minces filets blancs réservés dans les reflets. Quelques-uns sont côtelés en reliefs obliquant

en spirales sur la panse de la pièce (Kunstgewerbe Museum de Francfort) [1]. Le plus beau de ces vases, à couverte bleue et décor en lustre de grands caractères d'inscriptions sur rinceaux fleuris, est chez la comtesse



Fig. 365. — Vase. Syrie, XIVe siècle (Musée du Louvre).

de Béhague (fig. 363). La bande circulaire inférieure d'inscription dit : « Fait pour Asad d'Alexandrie (ou d'Alexandrette) par Yousouf à Damas. » Cette lecture de Max Van Berchem est de grand intérêt, permettant l'attribution syrienne à toute cette céramique, dans laquelle

1. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 68.

il faut ranger un magnifique vase de la Collection Godman, et celui du Victoria Albert Museum, si toutefois est bien certaine l'inscription, que Wallis avait dite être au nom de Mohayyad el-Mansour, sultan d'Égypte [1] (fig. 364).

Convient-il de rattacher à ces ateliers syriens certaines pièces à fond bleu et décor peint en noir, comme le vase sans col du legs Peytel au Musée du Louvre, avec sa frise de gazelles et d'oies sauvages d'un si

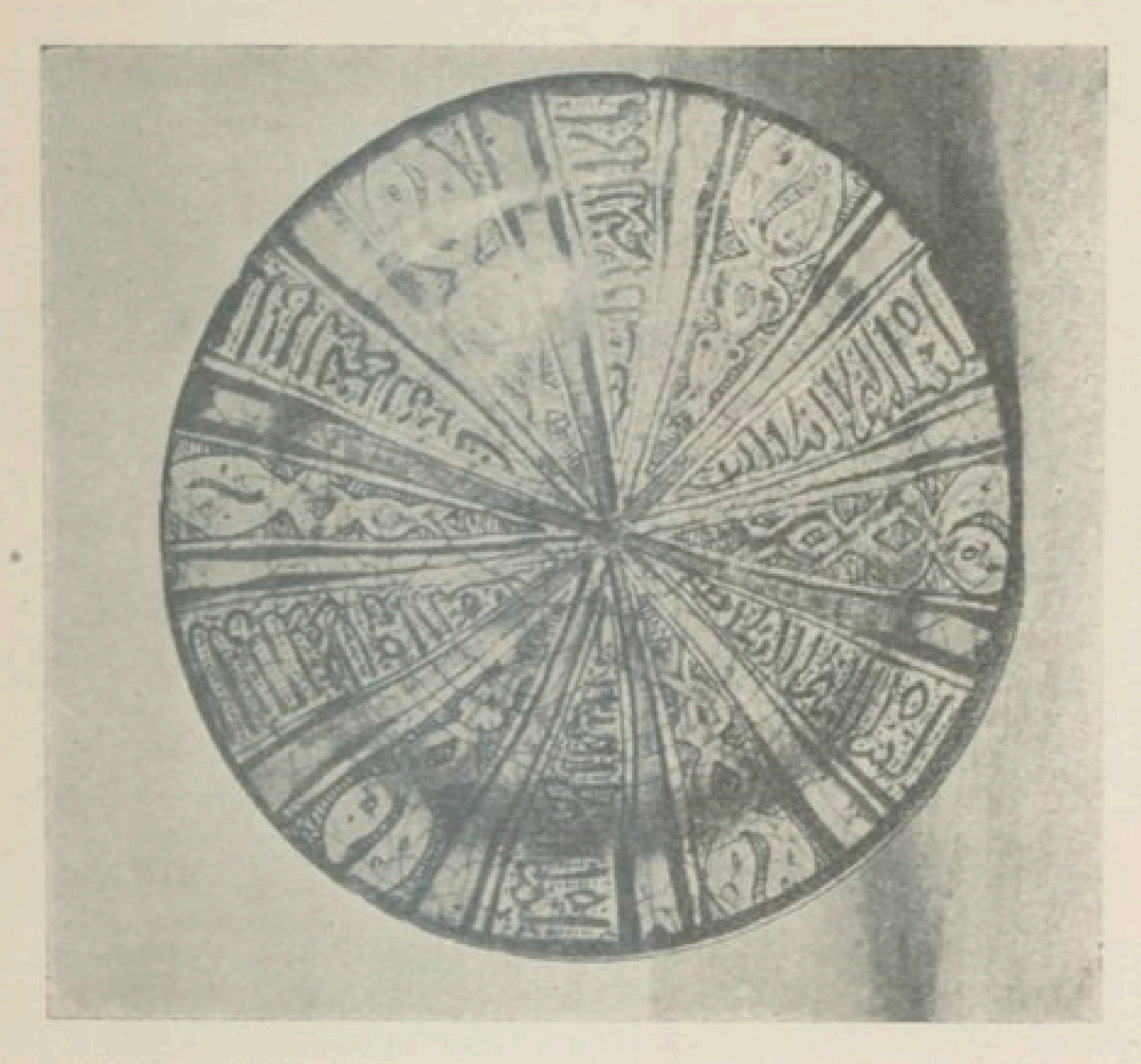


Fig. 366. — Plat. Syrie, XIVe siècle (Musée du Louvre).

beau dessin, en noir sur fond bleu-turquoise, que nous avons rattaché plus haut aux ateliers persans de Sultanabad ? La question se pose depuis les découvertes allemandes de Baalbek [2]. Notons que de nombreux fragments de ce type de céramique se trouvaient dans la collection du Dr Fouquet et au Musée arabe du Caire, provenant de Foustat ; une jolie coupe de la collection E. Mutiaux et une charmante aiguière, décorée de cigognes, une patte levée (Victoria Albert Museum) en présentent des spécimens bien caractérisés.

1. Wallis, *Early persian lustre ware*, pl. VII, 1889.
2. F. Sarre, *Keramik von Baalbek*, abb. 55, 56, 57, pl. XXIV.

Cette céramique semble avoir été goûtée en Italie, où on la retrouve dans la décoration murale de certaines églises (mur extérieur de Santa Cecilia à Pise) [1]. Ces céramiques sont encastrées dans les panneaux en mosaïque de la chaire de S. Giovanni à Ravello (fin du XIIIe siècle), à Amalfi et à Sessa, près Capoue [2].

L'autre série de vases d'un aussi grand intérêt est à fond blanc ou bleu, orné d'un décor géométrique, d'arabesques ou d'entrelacs



Fig. 367. — Plat trouvé à Damas. Syrie, XIVe siècle (Musée de l'Institut français, à Damas).

(fig. 365-367), ou floral et animal, dans des tons noir grisâtre ou bleu pâle [3]. Fréquemment y sont représentés des oiseaux ou des paons

1. Fortnum, *Catalog of maiolica in the Kensington Museum*, 1873, pl. XXXIII.
2. Wallis, *Italian ceramic Art*; Albarelli, pl. CV-CXVII; E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 506, 603, 622.
3. G. Migeon, *Musée du Louvre: Orient musulman*, n°s 82, 84, pl. XXI, XXII; *Les Arts*, *1903. Exposition d'Art Musulman*; H. Rivière, *Céramique dans l'art musulman*, pl. XX; *Burlington fine arts club Exhibition*, 1908, pl. II.

comme dans le beau vase de la collection de Mme de Béhague. On peut admirer de magnifiques vases à décor géométrique aux Musées du Louvre, du British Museum, du Victoria Albert Museum, de Cluny et de Sèvres. De si nombreux fragments ont été trouvés dans les fouilles que les Allemands ont faites à Baalbek, avec ces décors de palmettes, de fleurs et d'oiseaux marchant [1], qu'il est bien difficile de ne pas les considérer de fabrication syrienne indiscutable.

Et le doute est encore moins permis depuis les intéressantes trouvailles à Damas de M. E. de Lorey, qui, ayant repéré l'emplacement des anciens fours à la porte de l'Est (Bab ech Cherqi), y découvrit des fragments de céramique de rebut et même un plat à décor de paon sur fond de feuillages (fig. 367), donc certainement fabriqués sur place et offrant exactement les mêmes décors que les céramiques de Baalbek publiées par M. F. Sarre [2].

XVI

LA CÉRAMIQUE D'ASIE MINEURE, DE TURQUIE ET D'ANATOLIE SOUS LES SELDJOUKIDES AU XIIIe SIÈCLE

Les procédés de décoration murale des monuments par revêtements de carreaux céramiques, transmission des revêtements de briques émaillées des monuments assyriens après la conquête de Babylone par Cyrus, étaient d'usage en Iran depuis les temps les plus anciens, puisqu'ils ont été appliqués aux Palais Achéménides de Suse vers 600 avant l'ère chrétienne. Il serait intéressant d'en suivre le développement en Perse et au Turkestan jusqu'à l'occupation mongole. Les provinces les plus orientales qui subirent les premières le choc des invasions voient leurs écoles d'art se dépeupler, quand les artisans et les artistes, refusant d'entrer au service des conquérants, se décidaient à s'expatrier pour aller chercher du travail et des emplois ailleurs. Ce qu'avaient fait,

1. F. Sarre, *Keramik von Baalbek*, abb. 44, 45, 50, pl. XX, XXI, XXII, XXIII.
2. G. Migeon, *Revue de l'art ancien et moderne*, décembre 1923, p. 383.

nous l'avons constaté, les enlumineurs et les miniaturistes, les céramistes firent de même, allant s'engager aux cours de la Perse occidentale à Tebriz, ou bien à Bagdad, et chez les sultans Seldjoukides de Konia. La Sirtchali-Madrasa de Konia (1243) présente sur ses carreaux de revêtement une inscription donnant le nom de l'architecte : « œuvre de Mouhammad, fils de Mouhammad, fils d'Outhman, architecte de Tous[1] ». C'est une ville du Khorassan qui, comme Merv et Nisapour, était fort loin vers l'Est ; c'est là, dans la moderne Mesched, que se trouvaient les tombeaux d'Haroun-er-Rachid, de Firdaousi († 1020), du philosophe Ghaali, de l'astronome Nasir ed-Din, d'Ali el-Rida.

Ce sont des influences analogues qu'indique le revêtement en briques émaillées du turbé de Sayyid-Mahmoud Haïrani, à Ak-Chéhir (Asie Mineure), avec son inscription : « Ahmad ibn Abdallah de Mossoul 621 (1244) [2] ».

Si les monuments de Konia même ne nous renseignent par aucune inscription, la technique de leurs revêtements céramiques nous indique suffisamment l'influence orientale iranienne subie aux dates les plus anciennes en Asie Mineure, sous la dynastie des Seldjoukides, au XIIIe siècle.

La technique est celle de la *mosaïque,* soit de briques émaillées sur une de leurs tranches (comme à Babylone), soit de grandes plaques de faïence, de coloration uniforme, dans lesquelles sont découpés des morceaux d'après un dessin préalablement établi, et disposés d'après le décor prévu sur un lit de plâtre dans lequel ils sont engagés. On obtenait ainsi une véritable mosaïque de faïence dont on revêtait les parois murales, même dans les surfaces courbes plus difficiles à traiter.

Au début avec des fonds de réserve en plâtre (à Sirtchali-Madrasa collège aux faïences à Konia, 1243), puis ensuite avec mosaïque de carreaux de faïence continue, comme à Karataï-Madrasa (fig. 368), à Konia, construite en 1252 par Djalal ed-Din, émir de Kaï-Khosrau II [3],

1. Huart, *Épigraphie arabe* (*Asie Mineure*) ; Sarre, *Reise in klein Asien* ; *Denkmäler der persischer Baukunst*, pl. XCIV ; G. Mendel, *Revue de l'art ancien et moderne* 1908, p. 22.

2. Huart, *Konia, la ville des Derviches tourneurs*, 1897, p. 43.

3. Sarre, *Denkmaler des pers. Bauk.*, pl. XCVIII ; E. Hébrard, *Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions*, 6 mars 1914.

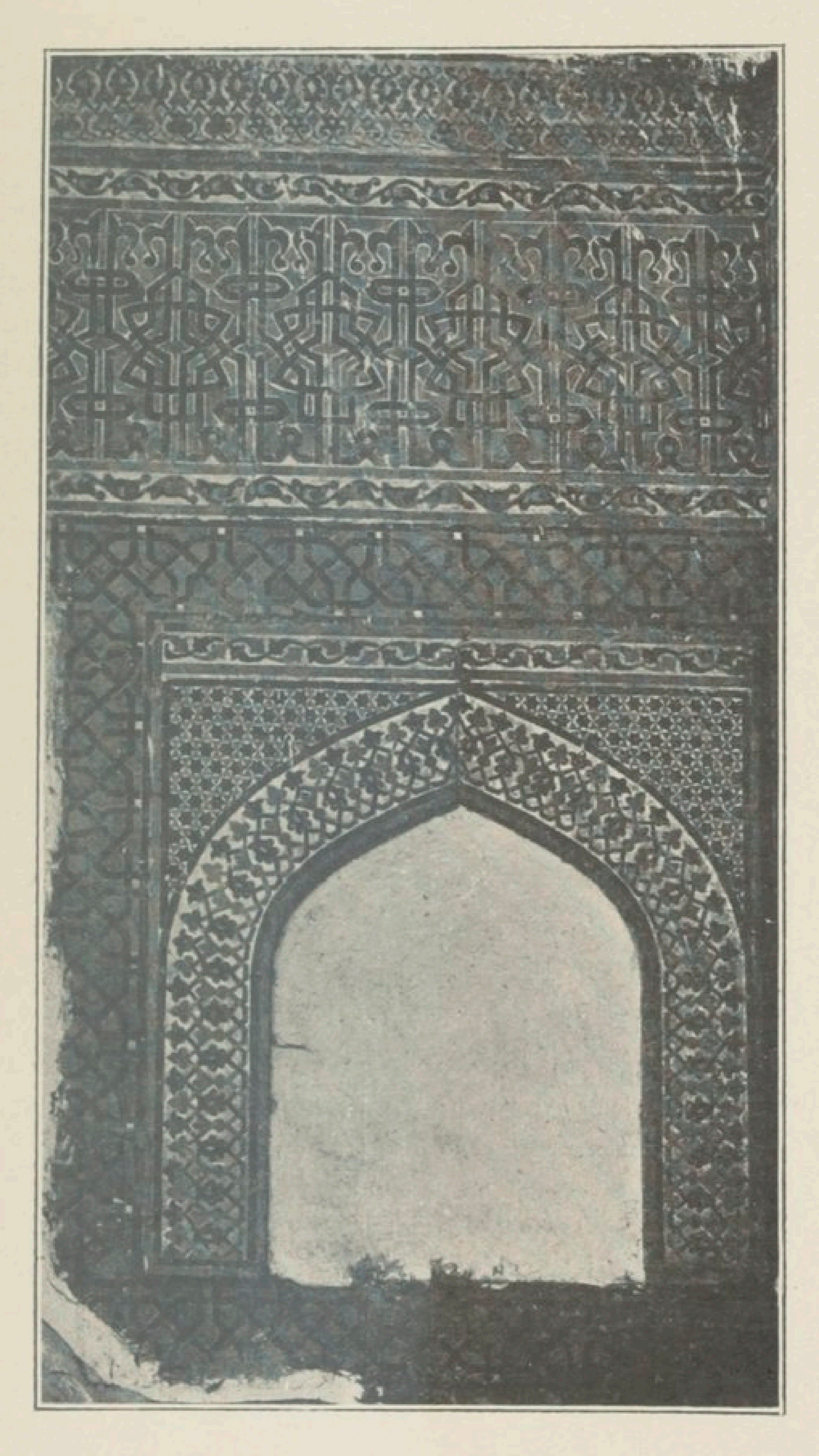


Fig. 368. — Revêtement de mosaïques de faïence. Karataï-Madrasa, à Konia, 1252.

avec décor géométrique et épigraphique, toujours à tonalités des deux bleus foncé et turquoise, d'un blanc et d'un noir couleur rare, et encore à la mosquée Larenda (1258) et au mausolée de Fakhr ed-Din Ali (1269), sous Kaï-Khosrau III [1].

Le développement de cette technique comporta aussi l'emploi de plaques de faïence ajourées, dont une baie intérieure du turbé de Sahib-Ata à Konia, datée de 1270, offre un bel exemple.

Cette technique de la mosaïque de faïence, qu'on retrouverait plus anciennement en Iran, à Mesched par exemple [2], continua à y être pratiquée à Tebriz (1295), au mausolée de Khoudabenda Khan, à Soultanieh (1316), à Veramin (1322) [3].

En Égypte, au minaret de la mosquée d'Ibn Kalaoun (1318) [4], et en Turkestan au mausolée de Timour Geg, au Gour-Emir de Samarcande (1404-1405), œuvre d'un architecte d'Ispahan [5], et à Constantinople à Tchinili Kiochk (1472).

XVII

LA CÉRAMIQUE OTTOMANE DE BROUSSE ET LES INFLUENCES PERSANES AU XVe SIÈCLE

Après l'époque des Seldjoukides (XIIIe siècle), la production céramique en Anatolie présente une solution de continuité, car on n'y rencontre pas de revêtements de faïence au cours du XIVe siècle, alors que le morcellement de l'empire seldjoukide de Konia aboutissait à la suprématie des Turcs ottomans, qui, dès 1326, avaient fait de Brousse leur capitale. C'est dans le premier quart du XVe siècle que de splendides ensembles de décoration céramique apparaissent à la mosquée

1. Sarre, *ibid.*, I.
2. *Ibid.*, pl. XXIX; *Journal des savants*, 1911.
3. *Ibid.*, I, pl. XVIII.
4. Cl. Prost, *Mémoires de l'Institut du Caire*, 1916, t. XI.
5. *Commission impériale russe d'archéologie : Samarkand*, I, *Gour Emir*, Schubert Soldern, Prag; *Die Grab Timurs in Samarkand* (Orientalische Archiv, 1910-1911, I, liv. 3, fig. 5, 6 et 7).

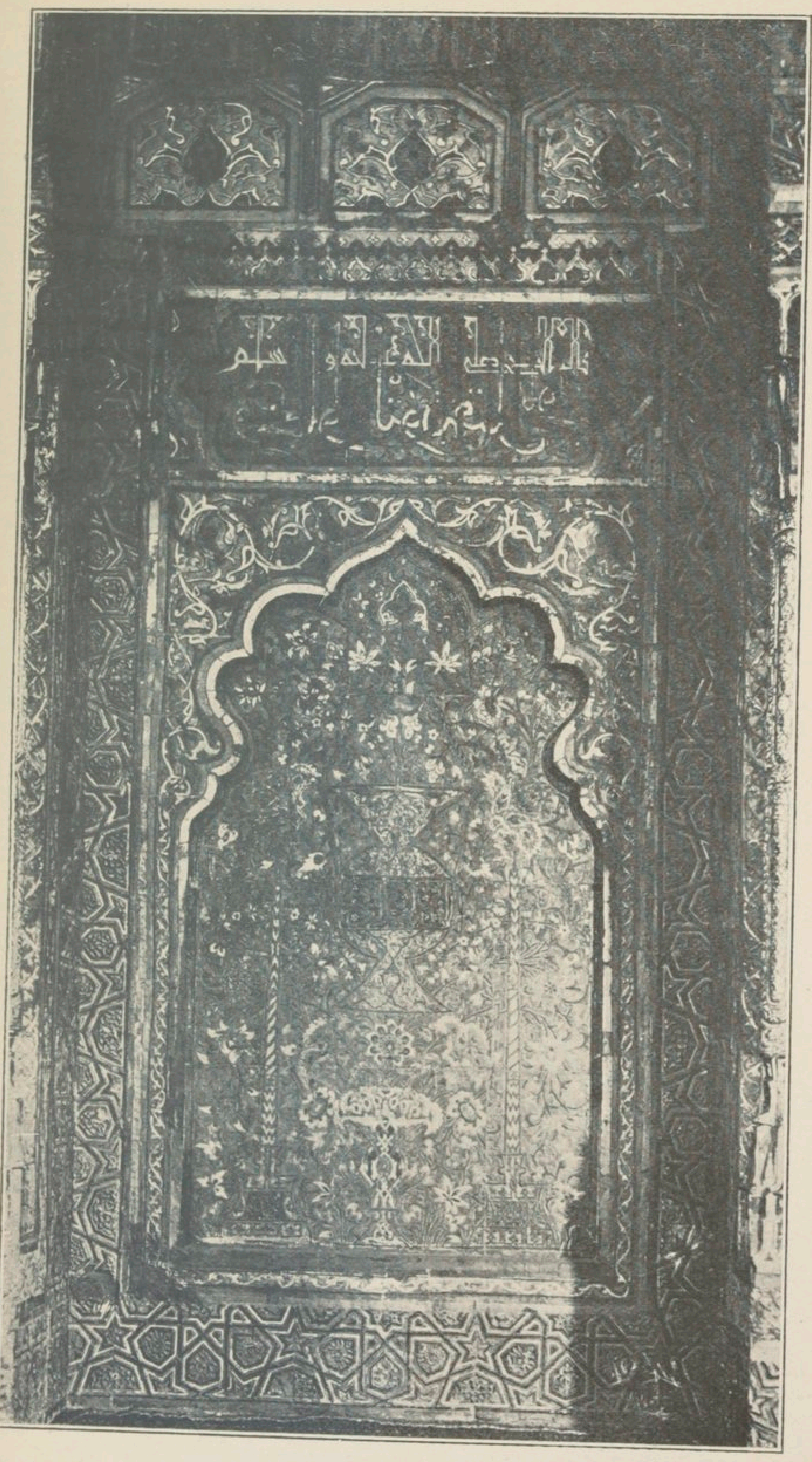


Fig. 369. — Turbé vert à revêtement céramique. Brousse, vers 1420.

verte et au turbé vert de Brousse au temps du sultan Mouhammad, fils de Bayazid (1419)[1] (fig. 369).

Si, devant les revêtements céramiques de Konia, de fortes présomptions plaident en faveur de l'influence iranienne, cette supposition devient une certitude à Brousse. A la mosquée verte, sur la niche de faïence au-dessus du chapiteau de la colonnette de droite, une inscription dit : « Œuvre des maîtres de Tébriz » et à la loge du sultan un nom : « Mouhammad el Medjnoun fecit ». Le décor, en dehors des éléments épigraphiques et géométriques et des feuilles stylisées (dites roumis), présente le lotus chinois stylisé, et des fleurs très naturalistes, comme dans les décors de l'École de Hérat, indiquent similitude d'origine et de date. Il faut y rattacher le magnifique *mihrab* qui de la mosquée Imaret de Karaman (1432) a été apporté au Musée de Constantinople [2].

C'est à peu près alors que s'élevait à Tébriz en Perse la mosquée bleue (1437-1438), dont quelques ensembles de carreaux sont venus au Musée de Sèvres et au Musée de Berlin, et qui devait avoir une si grande influence sur la céramique de deux monuments ottomans de Constantinople, le Tchinili Kiochk (kiosque aux faïences) achevé à la fin de 1472, tout à fait de style persan, et le turbé de Mahmoud Pacha.

Le procédé est un retour à la mosaïque de faïence des Seldjoukides, dans les tonalités de Konia (deux bleus, blanc et noir), mais avec la couleur supplémentaire jaune, qu'on voit à Brousse.

Du Khorassan, où peut-être anciennement deux siècles auparavant le procédé était né, la mosaïque de faïence en revêtement eut un développement magnifique au XVe siècle dans des monuments comme la madrasa d'Aboul Mouzaffour Behadour Khan, fils de l'Ousbek Chah Rokh, en 1444, à Khargird, aux superbes compositions florales dues

1. Pour tous les détails historiques, les dates et les noms des architectes et artistes, voir G. Migeon et Armenag-Bey Sakisian, *Les faïences d'Asie Mineure du XIIIe au XVIIIe siècle* (Revue de l'art ancien et moderne, avril 1923).

2. G. Mendel, *Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1909; G. Migeon et Armenag-Bey Sakisian, *ibid.*, avril 1923, fig. 5.

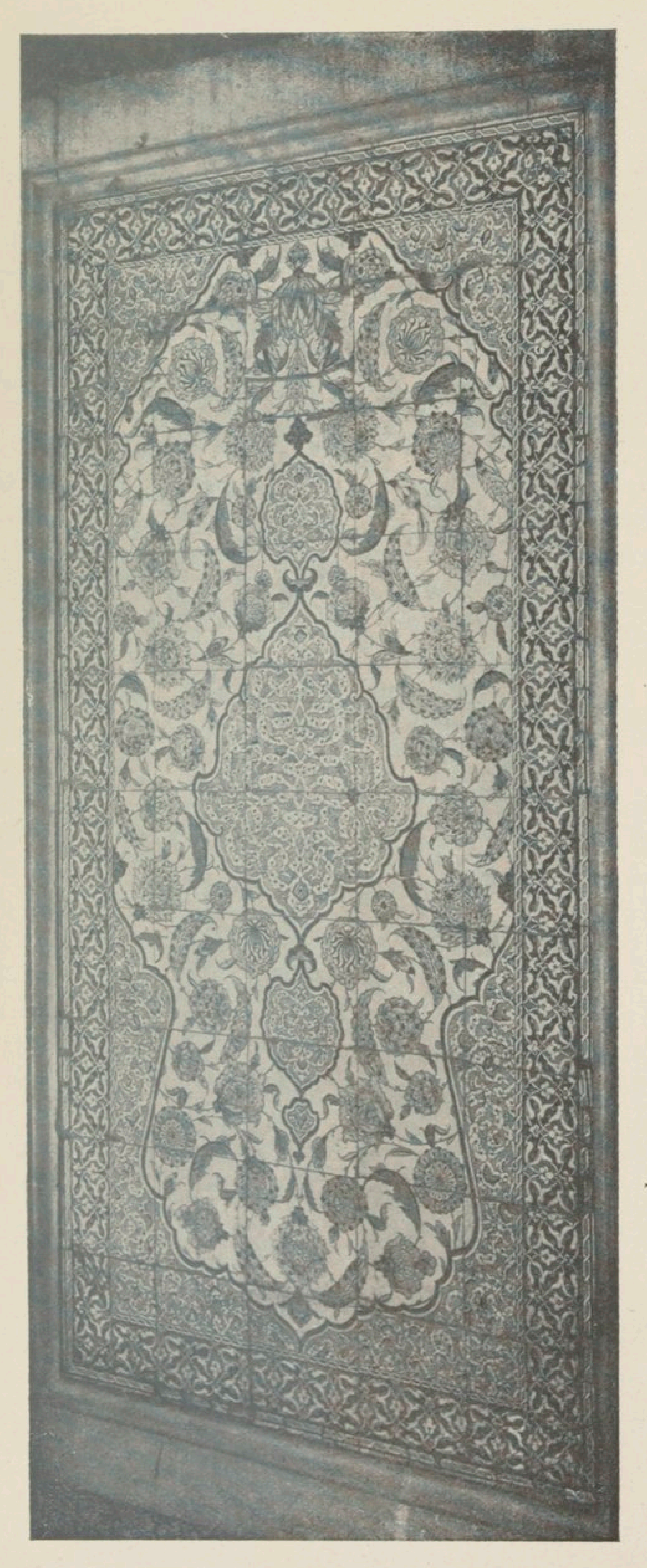


Fig. 370. — Revêtement céramique au Vieux Sérail, sous Mourad III. Constantinople, 1578.

peut-être à des artisans de Chiraz, ou comme le Masdjid-i-Chah à Mesched, construit pour l'émir Malik Chah en 855 (1451) [1].

XVIII

LA CÉRAMIQUE OTTOMANE DE CONSTANTINOPLE ET D'ANATOLIE AU XVIe SIÈCLE

Le XVIe siècle marque une date capitale dans l'histoire de la céramique en Turquie. Le Sultan Sélim Ier, vainqueur des Persans, entre dans Tebriz en 1514 et fait diriger sur Constantinople 700 familles d'artisans de ce grand centre artistique de la Perse occidentale, dont les ancêtres un siècle auparavant étaient venus bénévolement travailler aux monuments de Brousse. Certaines de ces familles de faïenciers auraient été installées à *Nicée* [2]. Il est évident qu'à cette date (première moitié du XVIe siècle) les revêtements céramiques de Perse et de Turquie peuvent être confondus.

Les monuments de cette époque à Constantinople sont : le turbé de Sélim Ier († 1520), sa mosquée (1523), l'Imaret (cuisines publiques) de Roxelane (1539), le turbé de Chahzadéh (1543), la mosquée d'Ibrahim Pacha à Silivri Capou (1551), sans oublier le beau revêtement de la coupole du turbé d'Ehchref Zade Djami et du mur du narthex à Nicée [3]. L'élément épigraphique dans le revêtement céramique tient une place assez importante, parfois aussi l'élément géométrique ; mais surtout la décoration florale stylisée, arabesques de feuilles et de fleurs et lotus stylisé chinois, dans des colorations jaunes et vert-pistache, ou dans les deux bleus, le lilas, l'aubergine, le blanc et le noir.

Est-ce aussi à la venue et à l'activité des artisans persans que la fabri-

1. Ern. Diez, *Churasanische Baudenkmäler*, I, 1918, pl. XXXI, XXXIV, XXXVIII.

2. G. Migeon et Armenag-Bey Sakisian, *Revue de l'art ancien et moderne*, mai 1923, p. 353-354.

3. Cornelius Gurlitt, *Die islamischen Bauten von Isnik* (Nicée) (Orientalische Archiv, II, liv. 2, fig. 3 et 6).

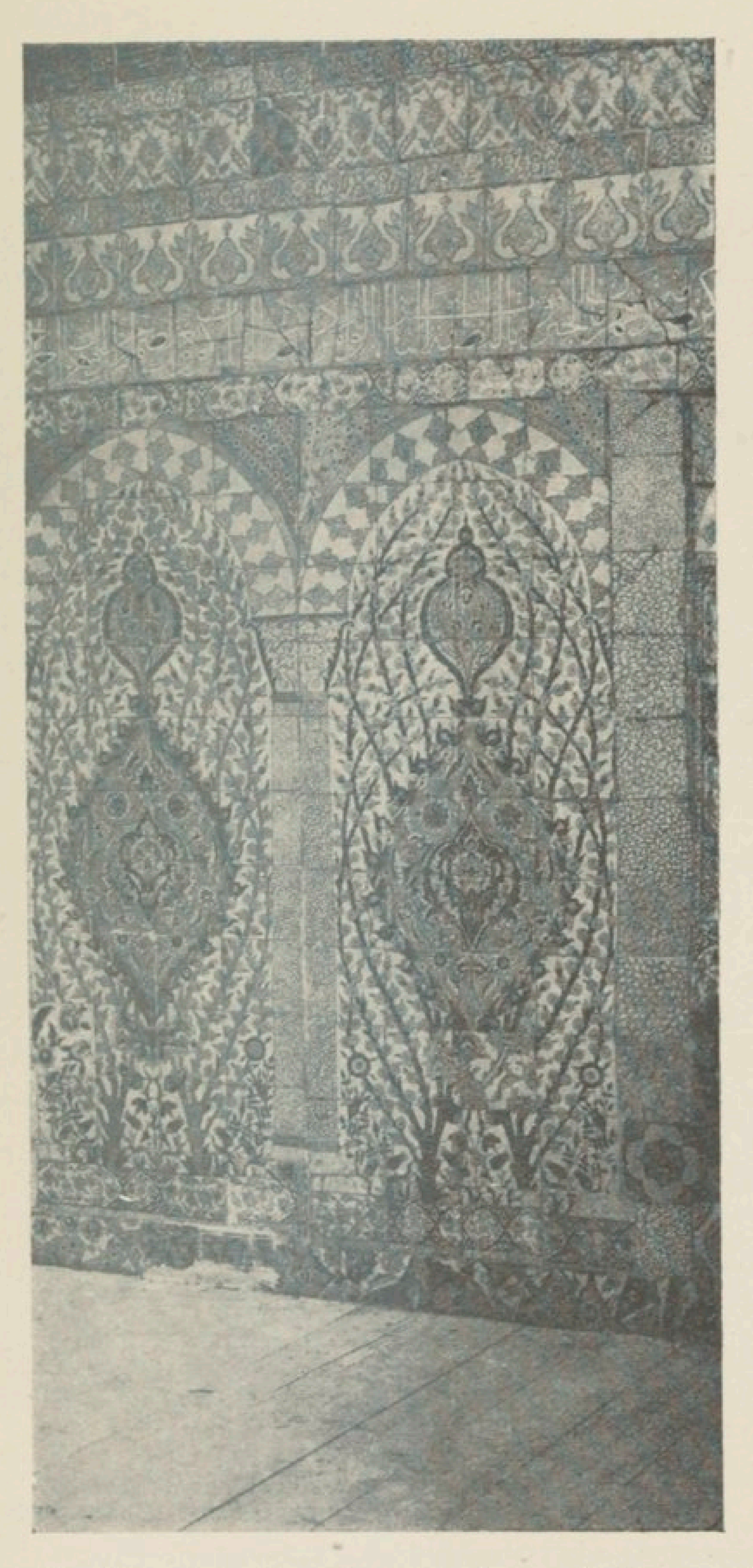


Fig. 371. — Revêtement céramique au vieux sérail, sous Mourad III.
Constantinople, 1578.

cation locale de l'Égypte devint très active dans les revêtements céramiques, avec cette même stylisation, par exemple au-dessus de la porte du sébil du sultan Kaït-Bai au Caire (1495), avec ses rinceaux de feuilles et de boutons bleus sur fond blanc, qu'on retrouve encore au mausolée de l'émir Soulaiman (1544) [1].

C'est également au début du XVIe siècle que la décoration en revêtement céramique de carreaux *émaillés* apparaît à la Koubbat es Sahkra du Haram ech Charif de Jérusalem. Clermont Ganneau avait déjà bien indiqué que ce fut par impossibilité de trouver des mosaïstes pour restaurer les mosaïques extérieures qu'on décida de les remplacer par des carreaux de céramique exécutés par des artisans persans [2] dans le décor et les tons traditionnels de la Transoxiane et de la Perse Séfévide (Samarcande et Ardebil) (les plus anciens au tambour du dôme). Mais, au milieu du XVIe siècle, ainsi que l'a bien établi M. Richmond, les carreaux sont importés d'Asie Mineure, comme le laissent croire de frappantes analogies : la restauration à laquelle n'avait pu penser le sultan Sélim, le premier conquérant ottoman, fut réalisée par Soulaïman. Et plus tard les restaurations successives des XVIIe et XVIIIe siècles permettent d'établir, par similitude des revêtements de l'église arménienne de Saint-Jacques datés de 1727, l'importation des ateliers de Koutahia, devenu le grand centre céramique d'Asie Mineure [3].

Avec la deuxième moitié du XVIe siècle, la céramique d'Anatolie avait atteint sa perfection technique ; à côté des motifs stylisés persans, elle inaugure une décoration florale réaliste, libre de l'influence iranienne, et qui n'était pas déterminée, comme R. Cox a pu le dire pour les étoffes, par les exigences des clientèles occidentales, surtout italiennes. Et plus encore peut-être que par le caractère de la décoration, c'est par la technique et la couleur que la céramique de cette deuxième moitié du XVIe siècle se différencie de l'ancienne. Le jaune et le vert-pistache ont

1. Cl. Prost, *Revêtements céramiques dans les monuments musulmans de l'Égypte* (Mémoires de l'Institut du Caire, 1916, t. XL).
2. Mudjir-el-Din, *Le chroniqueur de Jérusalem* (1495) ; Clermont Ganneau, *Recueil d'archéologie orientale*, t. II.
3. Richmond (E. T.), *The dome of the rock of Jerusalem* (Oxford Clarendon Press, 1924).

disparu complètement pour faire place au vert-feuille et à un rouge-tomate d'un incomparable éclat apposé en très léger et doux relief, les couleurs se détachant sur un fond blanc mat d'une matière admi-

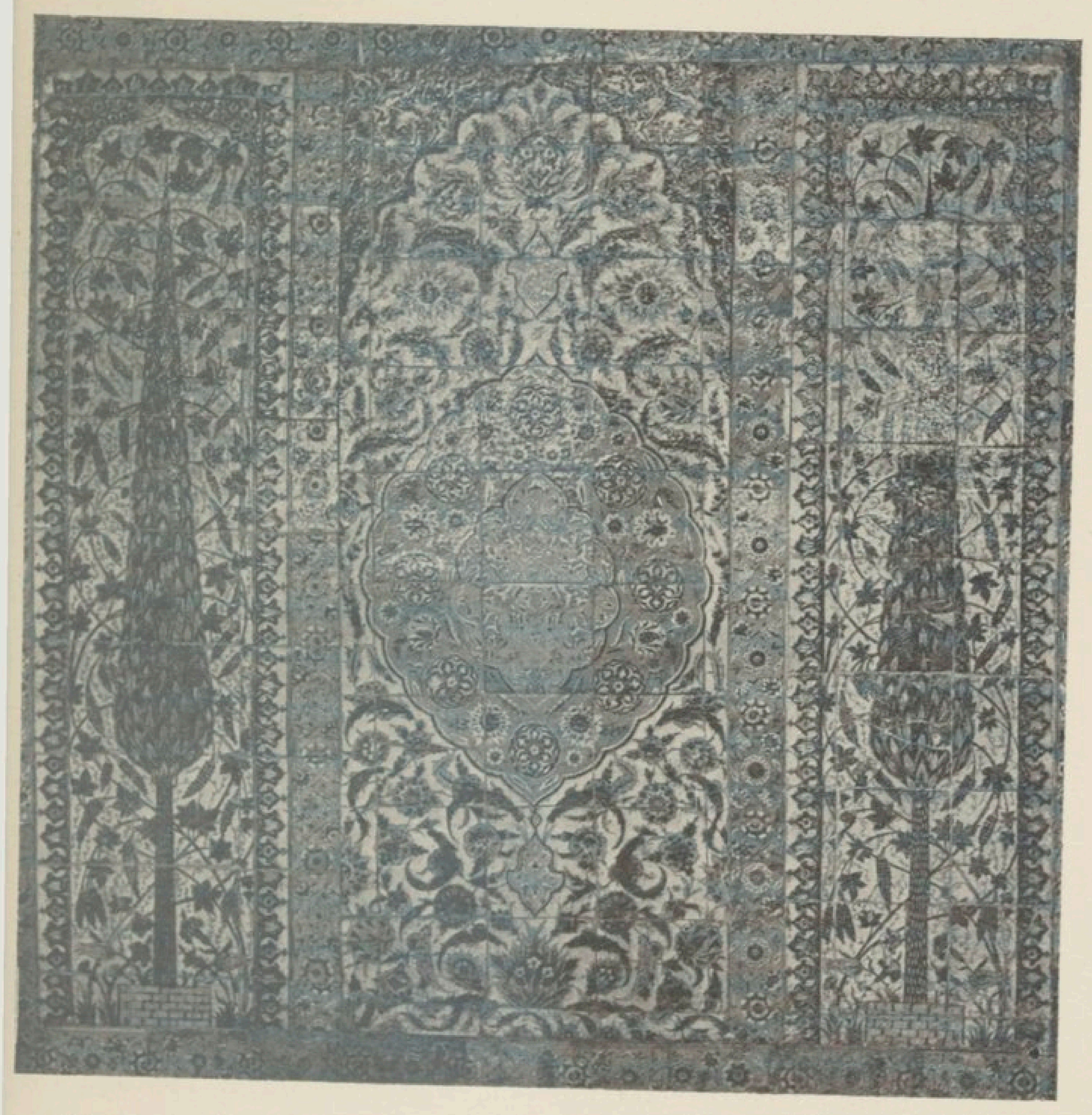


Fig. 372. — Revêtement céramique à la mosquée du sultan Ahmet, 1614.

rable. Les revêtements par carreaux carrés présentent des décors à vastes dispositions où jouent trois éléments végétaux ou floraux principaux : les fleurs, tulipe, œillet, rose épanouie avec ses boutons entr'-

ouverts, hyacinthe sauvage longue et mince ; puis l'ornement sarmenteux persan avec une fleur mal définie qu'on peut appeler la palmette persane, et enfin l'arabesque qui, dans cette céramique, passe au second plan.

Cette éclatante parure vitrifiée des murailles doit être placée au premier rang dans l'histoire de la céramique orientale, pour la beauté de ses couleurs si harmonieuses en leur éclat, pour la fantaisie exquise de ses décors, et la magistrale perfection de sa technique, qui sans doute n'a jamais été dépassée.

C'est à Constantinople qu'on peut le mieux étudier cette céramique de revêtement échelonnée par dates certaines sur une dizaine de monuments : turbé de la sultane Roxelane (1558) ; à l'entrée de la mosquée de Roustem pacha (1560) ; appartements de Mourad III au Vieux Sérail (1578) (fig. 370-371) ; à la mosquée de Mehemet Pacha Sokollon (1571) ; dans les corridors du harem au Vieux Sérail (1574), à la fin du règne de Selim II ; au turbé de Selim II, dont le Musée du Louvre possède un grand panneau (1576) ; à la mosquée Atik Validé à Scutari (1583) [1].

On peut actuellement, grâce aux documents probants que nous avons publiés avec l'aide et le concours de M. Armenag Bey Sakisian, déterminer avec certitude le centre de production de cette admirable céramique, c'était *Nicée*. Les chroniqueurs de la fin du XVIe siècle l'avaient affirmé déjà. Mais, de plus, les registres du *Divan Imperial* renferment un ordre du sultan Mourad III, de 1589, au juge de Nicée, de presser les maîtres faïenciers de livrer, sur le modèle fourni, les carreaux de faïence pour le nouveau pavillon en construction au Palais C'est une date importante, car elle marque l'apogée de cette belle industrie.

A cette céramique de carreaux de revêtement doit être liée l'admirable série des pièces d'usage courant : lampes à suspension des mosquées, vases, coupes montées sur piédouches, plats, brocs ou aiguières, chopes à anses, dont les décors et les émaux sont absolument identiques à ceux des grands ensembles de revêtement décoratif. On a jusqu'alors dénommé de *Rhodes* tous ces objets céramiques d'usage ordinaire, dont

1. Pour tous les détails, se reporter à la *Revue de l'art ancien*, mai 1923, p. 356-362.

l'immense collection du Musée de Cluny versée depuis peu dans celle du Louvre, portait hier encore bien à tort cette appellation, qu'Otto von Falke le premier, dans le petit manuel *Maiolica,* avait catégoriquement répudiée, et qui ne reposait sur rien de précis. La mission danoise de M. Kinch, qui a versé les résultats de ses fouilles de

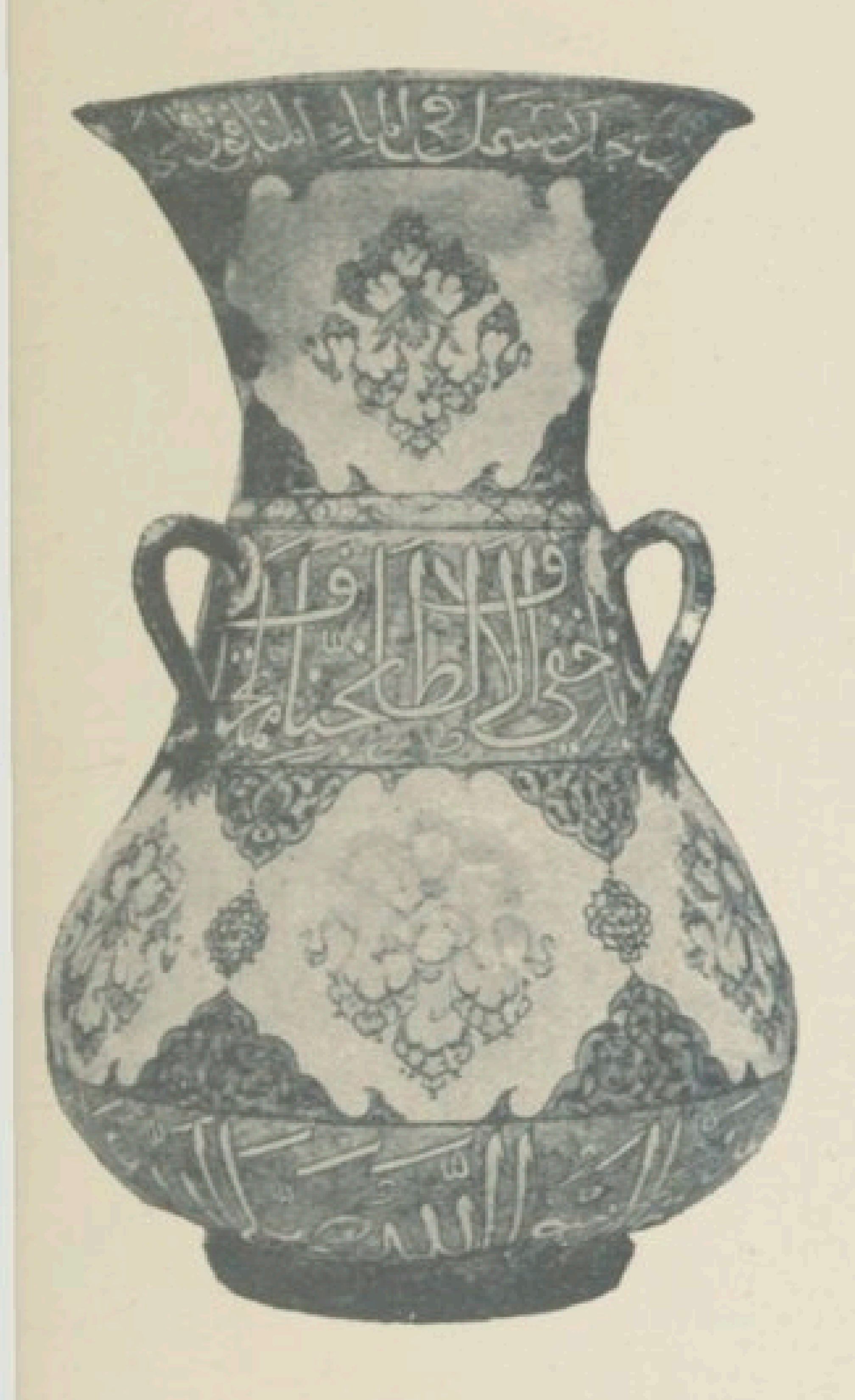


Fig. 373. — Lampe de mosquée provenant de la Koubbat-es-Sahkra de Jérusalem, datée 1549 (British Museum).



Fig. 374. — Lampe. Atelier de Nicée, XVe siècle (British Museum).

Vroulia au petit Musée de Lindos (Rhodes), n'a pas fourni un seul fragment de cette céramique.

Parmi ces pièces de forme, une première catégorie à décor, deux bleus sur fond blanc, généralement attribuée aux ateliers de Koutahia (Anatolie), doit plutôt être attribuée aux ateliers de Nicée, dont des ensembles de carreaux de mêmes couleurs se retrouvent à la

mosquée de Roustem (1560), à la galerie du sultan Ahmed (1614) (fig. 372), au kiosque de Bagdad, et à la mosquée Tchinili de Scutari.

Les lampes de mosquées de cette première catégorie ont un galbe qui les apparente bien aux lampes en verre émaillé syro-égyptiennes du XIVe et du XVe siècle et les différencie des lampes en faïence que nous savons bien pertinemment être du XVIe siècle, comme cette belle lampe du British Museum (legs Fortnum), décor en bleu et vert de médaillons où zigzaguent les tchis mongols, qui porte, entre la panse et le col, un large bandeau avec une inscription donnant le nom de l'artiste, « le pauvre, l'humble Moustafa », et la date 956 (1549) (fig. 373). Elle proviendrait de la Koubbat-es-Sahkra ou mosquée d'Omar à Jérusalem, où elle fut sans doute apportée par le sultan ottoman Soliman, quand il restaura cet admirable monument [1].

Il est facile de juger différentes et plus anciennes : une autre belle lampe du British Museum (fig. 374) (legs Henderson) présentant en plusieurs bleus, un peu noirâtres, un beau décor de grosses fleurs et au col un large bandeau d'inscription coufique, et une autre très analogue du Musée de Constantinople [2], qui en possède encore trois autres, et le Musée du Louvre une.

Les feuilles stylisées (dites roumis) qui forment les fonds des inscriptions, le décor des grosses fleurs et la graphie des inscriptions en coufique ne permettent pas d'attribuer ces pièces de céramique au XVIe siècle, mais bien au XVe siècle, et aux ateliers de Nicée.

La seconde catégorie de pièces de forme, à décor polychrome, si elle provient aussi de Nicée, du moins pour les céramiques les plus réussies, ne doit être que de la seconde moitié du XVIe siècle (fig. 375). C'est cette date qui doit être attribuée à une belle lampe typique du Musée de Constantinople, provenant de la mosquée Sokollon (1571). Sur un fond gros bleu fouetté se détache en réserve blanche sur le col une inscription ; et sur la panse des fleurs de lotus et des feuilles stylisées apparaissent en blanc, en vert et en rouge-tomate [3]; une belle chope du

1. Fortnum, *Archæologia*, vol. XLII, pl. XX.
2. G. Migeon et Armenag-Bey Sakisian, *Revue de l'art ancien*, juillet 1923, fig. 13.
3. Ibid., *Revue de l'art ancien*, fig. 15.

Musée du Louvre avec ses tulipes et ses roses, et la cruche du Victoria Albert Museum[1], sont de la même époque par leurs émaux et

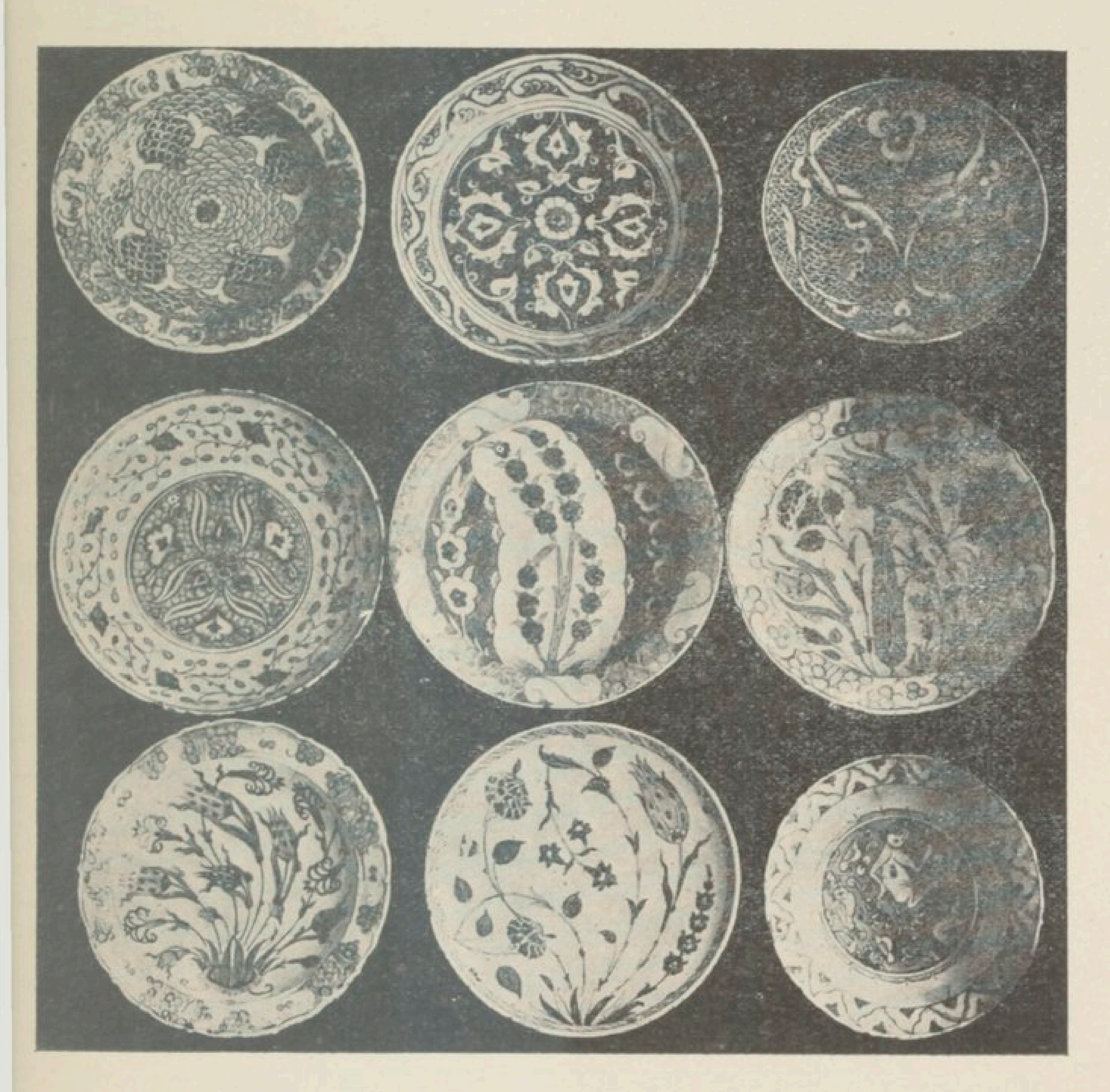


Fig. 375. — Plats (Asie Mineure). Ateliers de Nicée, deuxième moitié du XVIe siècle.

leurs couleurs, cette dernière avec une splendide monture en argent doré d'Utrecht de 1580 environ.

1. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, pl. XL ; *Art Journal*, janvier 1906, p. 18.

Quelquefois des animaux (fig. 378-379) et très exceptionnellement des personnages apparaissent sur des pièces d'Asie Mineure du XVI[e] siècle, alors qu'on n'en rencontrerait pas un seul exemple dans la décoration de revêtement céramique. Les Musées de Sèvres, du Louvre et des Arts décoratifs en renferment plusieurs spécimens.

Deux collections particulières sont presque exclusivement composées de toutes les variétés de la faïence d'Asie Mineure des XVI[e] et XVII[e] siècles, celles de Mme Whitney à Paris et de M. Ch. Nomico à Alexandrie [1].

Il faut signaler un des ateliers de Constantinople installé au fond de la *Corne d'Or*, d'où seraient sortis des vases et des plats qui n'ont été identifiés que tout récemment, par comparaison avec des débris trouvés dans des déblais du quartier d'Ak-Saray. Caractéristique est un décor bleu très élégant de spirales à fleurettes, de nœuds et de tchis, qu'on rencontre sur un très beau plat du Musée des Arts décoratifs à Paris [2].

Il est bien difficile, dans l'étude des faïences d'Anatolie, de discerner celles qui datent du XVI[e] ou de la première partie du XVII[e] siècle (turbé de Siyavouch Pacha à Eyyoub, 1602).

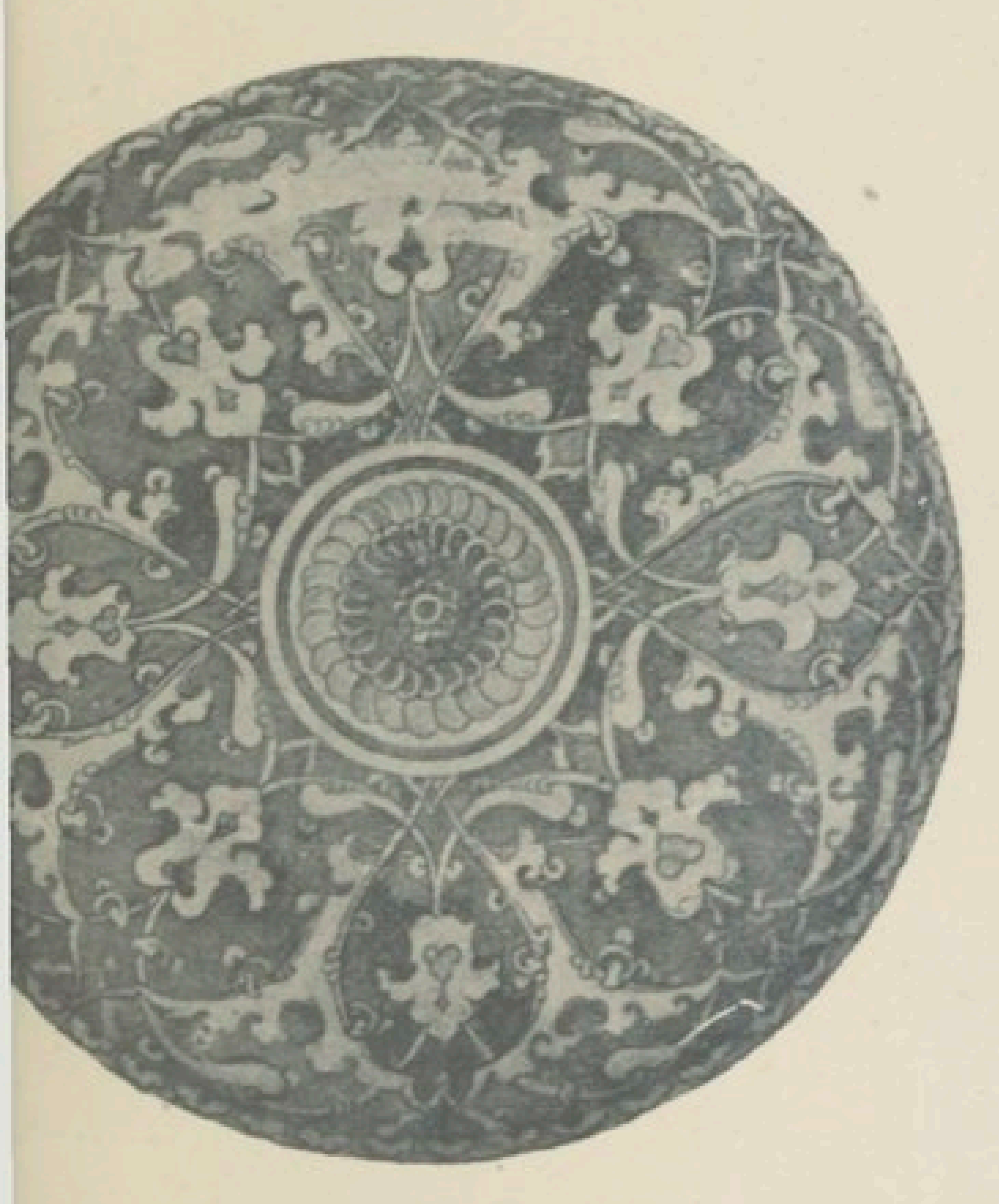
On sait, d'une façon certaine, que la mosquée Yeni Validé Djami, dans le deuxième quart du XVII[e] siècle, reçut un revêtement de carreaux de Nicée, car le calligraphe Teknedji Zadé Ibrahim y fut envoyé pour tracer les modèles des écritures des carreaux qui y étaient destinés.

Et si l'on considère généralement que la mosquée du sultan Ahmad (1610-1615) reçut les derniers carreaux de revêtement de Nicée, qui déjà commençait à être abandonnée, il ne faut cependant pas ignorer qu'un voyageur visitant Isnik (Nicée) en 1736 parle de vases de faïence qu'on y fabriquait encore [3]; mais à cette date Koutahia avait vraiment pris tous les avantages.

1. Toutes deux ont leurs catalogues publiées: *Catalogue Whitney*, Paris, 1910; *Catalogue Nomico* (en grec moderne), Alexandria, 1923. Voir aussi Myres, *The early pot-fabrics of Asia Minor* (Journal of anthrop. institut of Great Britain, XXXIII, 1903).

2. G. Migeon et Armenag-Bey Sakisian, *ibid.*, fig. 17.

3. Otter, *Voyage en Turquie et en Perse*, Paris, 1748, I, p. 44.



ig. 376. — Assiette. Asie Mineure, deuxième moitié du XVIe siècle.

Fig. 377. Assiette, fond gris. Asie Mineure, deuxième moitié du XVIe siècle.



Fig. 378. — Plat à décor d'animaux, Asie Mineure, deuxième moitié du XVIe siècle (Musée du Louvre).

A la mosquée Echref Zadé de Nicée (1623-1624), une plaque de faïence rappelle la visite qu'y fit le sultan Mourad IV, s'y arrêtant avant la campagne où il reprit Bagdad sur les Persans, et d'où il ramena des céramistes dont on retrouve le goût et le style décoratif dans les décors de revêtement mural de ces monuments, de même qu'au kiosque dit de Bagdad, au vieux sérail de Stamboul (1639) ; car déjà la production de Nicée avait bien décliné, comme des historiens turcs pouvaient le constater en 1648, et l'éclat de la couleur des décors s'était bien atténué ; les deux bleus, plutôt assez pâles, et le vert y formaient la gamme habituelle ; le rouge était devenu très rare et très pâle.



Fig. 379. — Bouteille, décor d'animaux. Asie Mineure, deuxième moitié du XVIe siècle (Musée de Sèvres).



Fig. 380. — Plats de Syrie, Damas, XVIe siècle (British Museum).

XIX

LES ATELIERS DE SYRIE (DAMAS) AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES

Depuis qu'elles sont connues en Occident, il est convenu de désigner sous le nom de faïences de Damas des pièces de formes et d'usage à décor polychrome, mais de tons bien moins vifs que celles d'Asie Mineure. Leurs caractéristiques est l'absence du rouge-tomate, la dominante du bleu et l'emploi fréquent d'un vert gris et du mauve. Le décor y apparaît plus stylisé que dans la faïence d'Asie Mineure, bien que les éléments floraux y soient à peu près les mêmes, mais souvent employés en dimensions plus larges, pivoines ou grenades, toujours avec la plus heureuse adaptation du décor à l'objet dans les grands plats. Quand les fonds sont bleu foncé (ce sont les plus rares), le décor floral est en violet, en mauve, en manganèse, ou en blanc. Quand les fonds sont blancs d'une transparence et d'un éclat admirables, ils portent le décor en deux bleus, en mauve et en vert. Le point de départ est généralement fourni

contre le bord inférieur du marli par une souche racineuse d'où les tiges s'élancent avec une grâce charmante, donnant ainsi un sens au décor (fig. 381).

Si nous avons de ces ateliers des vases, des aiguières, des bouteilles et des chopes, les plats sont les plus nombreux, dans les grandes col-



Fig. 381. — Plat. Syrie, Damas, XVIe siècle (Musée d'Amsterdam).

lections publiques, dans les deux grands Musées anglais (Collection Salting), au Musée de Berlin, au Musée du Louvre, au Musée de Sèvres. Un des plus beaux est dans la collection Dutuit, au Musée de la Ville de Paris. Une seule fois l'animal y est intervenu, dans un splendide plat à fond blanc de la Collection R. Kœchlin, où, parmi la grosse grenade, les tulipes et les œillets, un petit paon mauve sur l'extrême pointe d'une feuille recourbée, à peine posé, se balance avec une grâce exquise (fig. 382).

Sur une plaque du Musée de Sèvres, des arbres fleuris encadrent

une grande bouteille au goulot de laquelle deux oiseaux perchés se penchent pour boire, tandis qu'à chaque tronc d'arbre un petit personnage est adossé (tonalités, gros bleu, vert et blanc) (fig. 383).

L'origine syrienne, avec plus de précision, damasquine, doit-elle être maintenue à toute cette série ? On fabriquait certainement de la faïence



Fig. 382. — Plat. Syrie, Damas, XVIe siècle (Collection de M. Raymond Kœchlin).

à Damas en 1501, d'après Abd el-Basit[1]. Un atelier y aurait alors existé près la Madrasa el-Khatouniya el-Elmavy (*intra muros*). De plus, au cours de travaux d'excavation à la porte de Bab el-Charqi, on découvrit des fours et des débris de faïences[2]. M. Ledoulx, consul de France après 1882, en avait recueilli de nombreux fragments, et de nouveau récemment M. E. de Lorey, directeur de l'Institut français de

1. Cheik Abd el-Basit, *Description de Damas*. Traduction Sauvaire (Journal asiatique, 1894, VI, p. 256 et 305, et VII, p. 261).
2. Joanne en parle déjà dans son *Guide* de 1861, p. 666.

Damas, qui a passionnément recherché et classé les monuments de

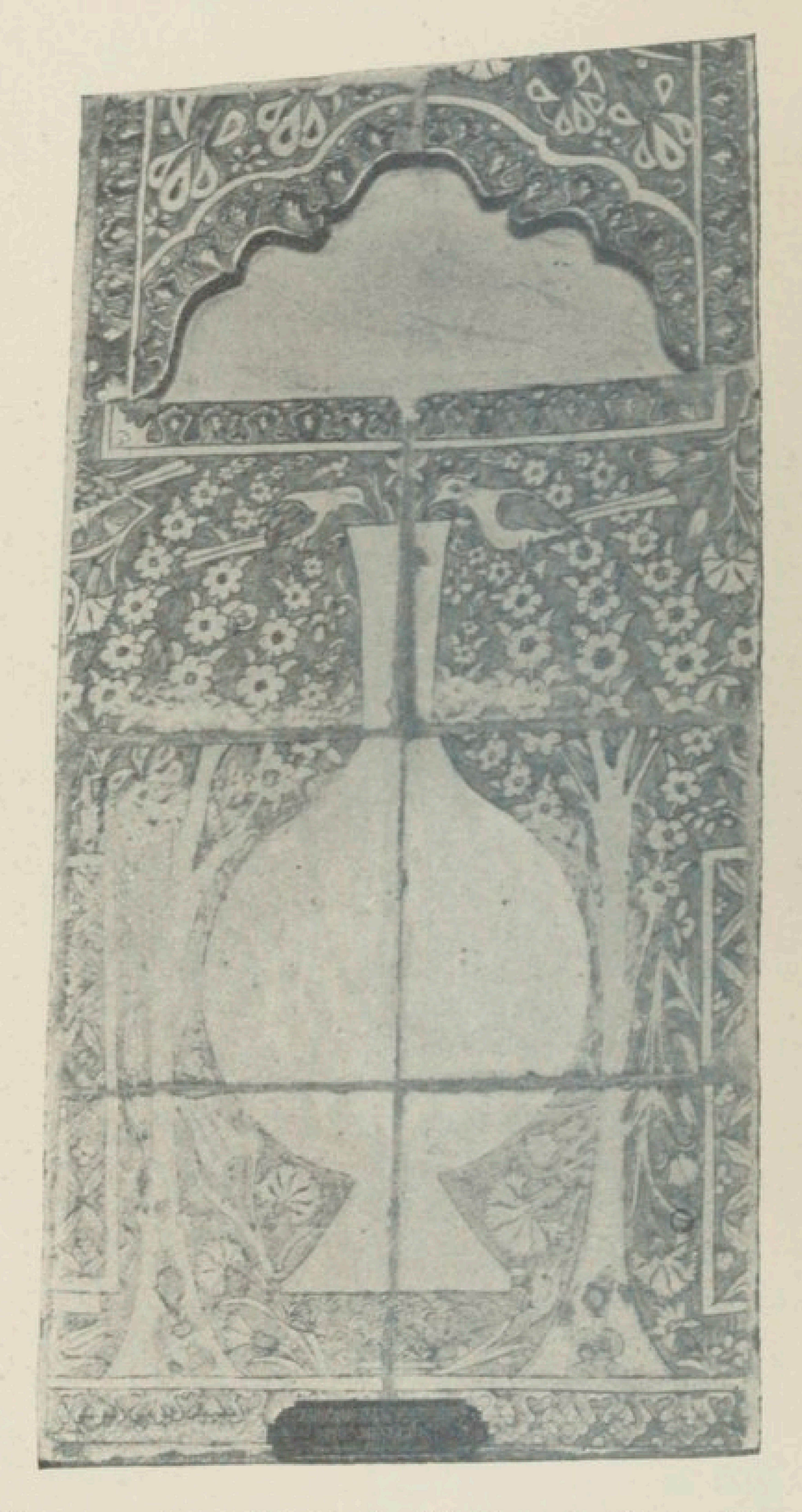


Fig. 383. — Panneau de revêtement. Ateliers de Syrie. Damas, XVIe siècle (Musée de Sèvres).

Damas de plus en plus rares, où subsistent encore quelques beaux ensembles de revêtements céramiques.

Il existe encore un superbe fronton de carreaux assemblés, avec un cartouche d'inscriptions sur champ de fleurs nettement damasquiné au Maïdan, à la Zawiya Sad ed-Din en 970 de l'Hégire (1563),

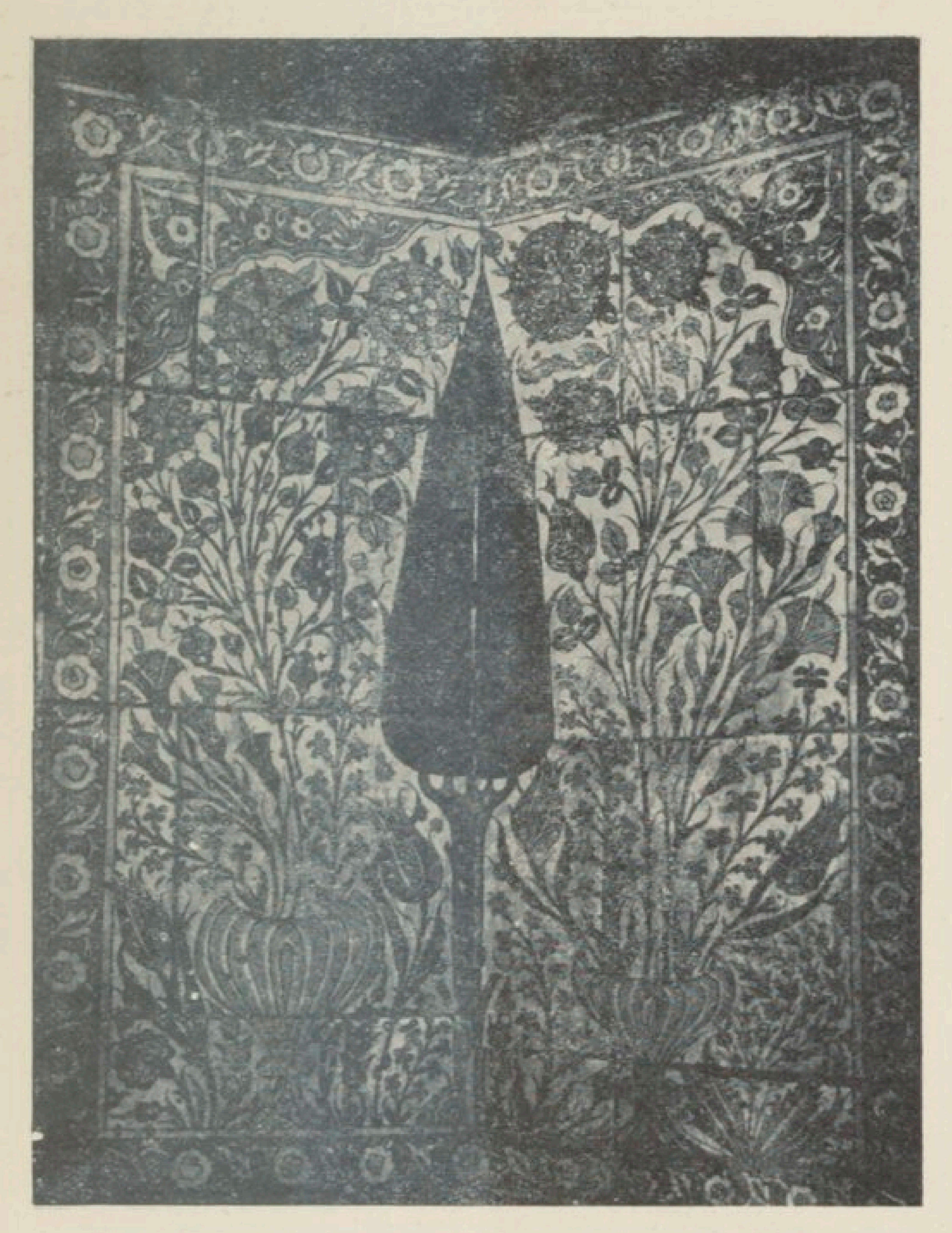


Fig. 384. — Revêtement céramique. Mausolée de Darwich Pacha, à Damas, vers 1575.

et un grand panneau superbe de même décor au *mihrab* du même monument [1]. Il en est de même au mausolée de Darwich Pacha, gouver-

1. Walzinger et Watzinger, *Damaskus, die islamische Stadt*, pl. XXIX et XXX, Berlin, Leipzig, 1924.

neur de Syrie vers 1575, avec ses huit beaux tableaux d'angle, formé de carreaux céramiques à fleurs (fig. 384).

A la mosquée Sinaniyae (999/1594), un grand panneau présente des médaillons à larges rubans entrelacés, enfermant des bouquets de fleurs, dans un dispositif tout à fait analogue à celui des soies tissées et des velours de la même époque [1].

M. Cl. Prost a bien noté qu'au Caire la mosquée de l'émir Ak Sounkour renferme une belle décoration de revêtement céramique à décor floral bleu et vert, datant de la restauration que lui fit subir Ibrahim Agha en 1652. Cette céramique, à cette date, devait provenir de Syrie et peut-être de Damas.

XX

LES FAÏENCES TURQUES DU XVIIIe SIÈCLE. ATELIERS DE TEKFOUR SERAIL A STAMBOUL ET DE KOUTAHIA EN ANATOLIE

La fin du XVIIe et le début du XVIIIe semblent marquer la décadence des ateliers de Nicée, si bien qu'en 1726 le grand-vizir tentait d'en assurer les traditions dans un atelier de Tekfour Serail à Stamboul, dont la production apparaît nettement inférieure au Vieux Sérail et à la mosquée de Hekim Oghlou Ali Pacha à Psamathia.

La véritable et heureuse activité s'était alors reportée en Anatolie à *Koutahia*, dont la production déjà certaine au XVIe siècle, que confirme une aiguière datée 1510 de la collection Godman [2], dut être considérable, à en juger par le nombre de pièces de petite dimension qui nous sont parvenues, et dont les marques doivent permettre un classement qui n'a pas encore été fait. Les Arméniens semblent avoir joué dans ces ateliers un rôle de premier plan, dont témoigne le crédit qu'on leur accordait à l'étranger, à Jérusalem par exemple, où M. Nomico

1. Walzinger et Watzinger, pl. XXXV.
2. *Exhibition of faïence of Persia at Burlington fine Arts Club*, 1908, p. 36, n° 5.

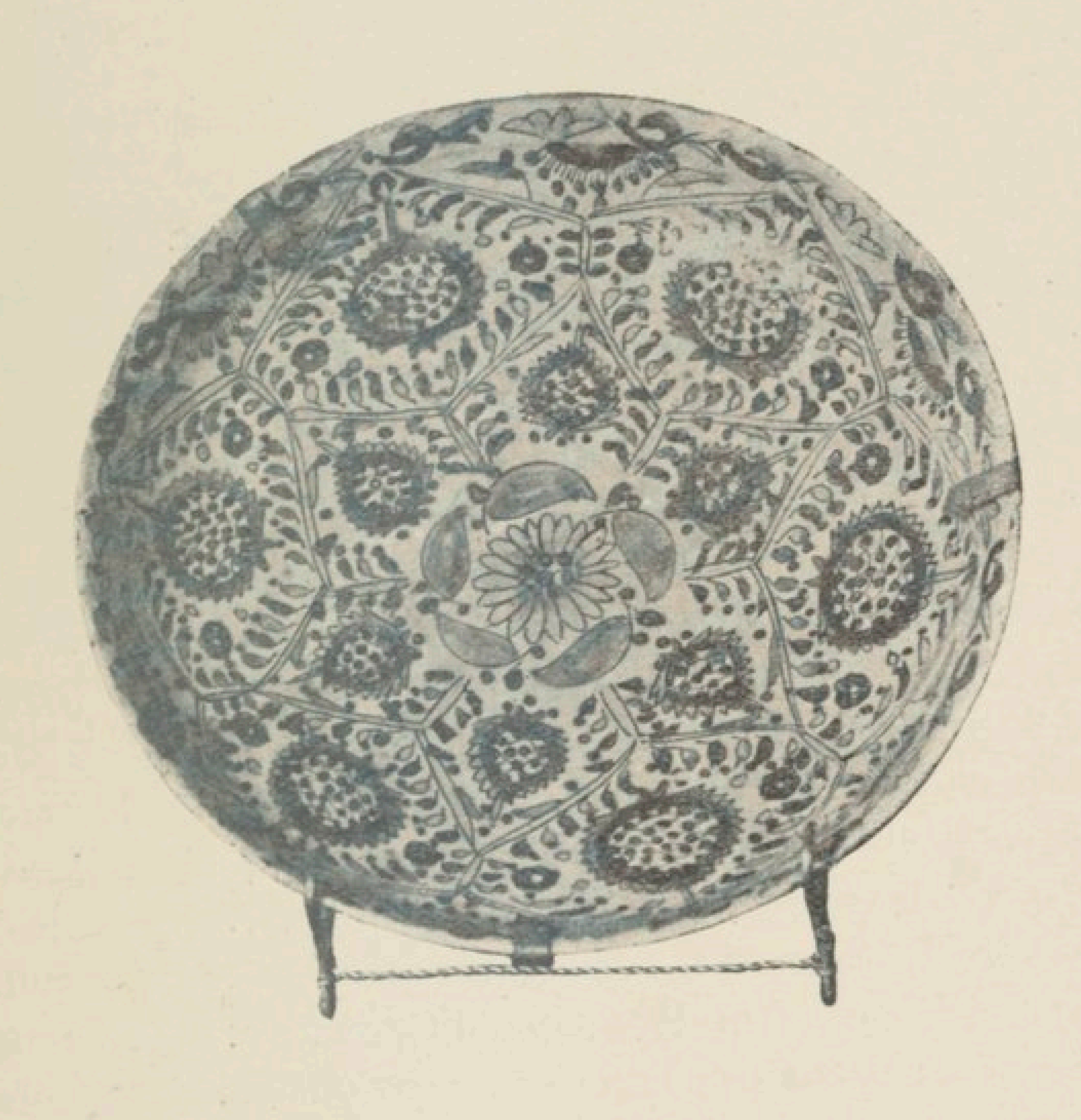




Fig. 385. — Faïences d'Anatolie. Ateliers de Koutahia, XVIIe et XVIIIe siècles (ancienne Collection Jeuniette).

a repéré les revêtements céramiques du patriarcat arménien à sujets religieux chrétiens (inscription donnant date et lieu de fabrication : Koutahia 1729) [1].

Le Musée de Sèvres possède aussi quelques carreaux significatifs à cet égard [2].

Dans la céramique de forme et d'usage, cet art d'Anatolie au XVIIIe siècle avait tendu de plus en plus vers la grâce et la mièvrerie ; la grande vogue allait alors aux services de tables, tasses, soucoupes, cafetières, aiguières, soupières maigrement décorées de motifs végétaux dépourvus de style, très dégénérés, avec préférence pour les couleurs roses, jaunes et aubergine (fig. 385). Sa réputation était parvenue en France, où Paul Lucas, en 1715, expédiait des céramiques, « le tout de porcelaine de Cutaji » [3]. La belle collection de M. Jeuniette renfermait une pièce à décor rouge-brique portant le millésime 1741, et le Musée de Sèvres une autre pièce à tons brique, bleu, jaune et aubergine, avec la marque *Sivaz*, ville d'Arménie. La collection de M. Alexandre L. Benachi à Alexandrie est à cet égard remarquable.

On peut dire que, dans la seconde moitié du XVIIIe, l'importation de la faïence occidentale en Turquie y a consommé la totale décadence des arts céramiques locaux.

1. Nomico, *Faïences chrétiennes du patriarcat arménien de Jérusalem* (en grec), Alexandrie, 1922 ; Ebersolt, *Revue des études arméniennes*, 1922.
2. F. Macler, *Revue des études arméniennes*, I, 1921, fasc. 4.
3. Omont, *Missions archéologiques*, Paris, 1912, I, p. 359.



Fig. 386. — Frise en décor lustré hispano-moresque (Musée Valencia de Osma, Madrid).

XXI

LES FAÏENCES HISPANO-MORESQUES

Les faïences, généralement désignées aujourd'hui du nom d'*hispano-moresques*, ne sont archéologiquement connues que depuis 1844. Ce fut M. Riocreux, conservateur du Musée céramique de Sèvres, qui les signala alors pour la première fois et les distingua des faïences italiennes à reflets métalliques, avec lesquelles elles avaient toujours été confondues, et qui en étaient d'ailleurs vraisemblablement dérivées. J. Labarte leur consacra ensuite une courte notice, et quand la collection Soulages fut achetée en 1857 par un trust d'amateurs anglais pour passer tout entière au Kensington Museum, M. Robinson réserva aux faïences hispano-moresques un chapitre du *Catalogue* qu'il fit de cette collection. La même année, Joseph Marryat résumait ces divers travaux dans son *Histoire de la poterie*. Et, en 1861, le baron Ch. Davillier faisait faire un grand pas à la question par son opuscule où il mettait en œuvre un certain nombre de documents écrits, au moyen desquels il tentait un premier classement. Enfin J.-F. Riano lui consacrait un chapitre [1].

1. J. Labarte, *Description des objets d'art composant la Collection Debruge-Duménil*, Paris, 1847, in-8 ; Robinson, *Catalogue of the Soulages Collection*,

La question en était restée à ce point, quand, il y a vingt-cinq ans, M. Otto von Falke fit avec une plus grande précision l'historique de cette branche de la céramique ; plus tard, M. Van de Put publiait un livre où la question se trouvait étudiée avec une méthode nouvelle, au point de vue héraldique ; depuis lors, M. Gestoso y Perez consacrait un excellent travail aux ateliers céramiques de Séville ; de considérables collections privées étaient publiées comme celle de M. Beit et l'Hispanic Society of America, et M. de Osma publiait des documents d'archives du plus haut intérêt ; M. Ern. Kuhnel a remarquablement condensé et résumé tous ces travaux sur la céramique mauresque d'Espagne dans un tableau qui ne laisse aucune question dans l'ombre [1].

L'Espagne musulmane, depuis les premières heures de la domination Omeyyade à Cordoue, au VIII[e] siècle, avait toujours été en rapports étroits avec les pays orientaux de l'Islam et commerçait avec eux [2]. Il est donc vraisemblable qu'elle reçut d'eux, pour la céramique, bien des leçons comme elle en avait reçu pour d'autres industries. Il semble bien que ce fut de Bagdad que l'art de la faïence lustrée pénétra dans le bassin occidental de la Méditerranée, d'abord à Kairouan ; il est impossible de dire si ce fut de Bagdad qu'il pénétra en Espagne, ou indirectement de Kairouan par les chemins du Maghreb. Les fouilles opérées à Madinat ez Zhara, résidence voisine des khalifes de Cordoue, fondée en 936, mais déjà abandonnée au XI[e] siècle, ont révélé de nombreux débris de faïence lustrée tout à fait analogue à celle qu'ont fait con-

Londres, 1857 ; J. Marryat, *History of pottery and porcelain*, London, 1857 ; Ch. Davillier, *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets métalliques* ; Paris, Didron, 1861 ; J. F. Riano, *Spanish art* ; O. von de Falke, *Maiolika* ; Van de Put, *Hispano moresque ware of the XV[e] century*, London, 1904 ; Cock, *Burlington Mag.*, XIII, 1908; *ibid.*, supplementary studies, 1911 ; Darber, *Catalogue of Collection of Hispanic Society of America, Pottery majolica*, New-York, 1915 ; Van de Put, Compte Rendu du *Burlington Magazine*, octobre 1915 ; Joaquim Folch y Torrès, *La Ceramica de Paterna*, Barcelone 1921.

1. J. Gestoso y Perez, *Los barros vidriados Sevillanos*, Séville, 1903 ; G. J. de Osma, *Apuntes sobre ceramica morisca*, 3 vol., Madrid, 1906-1909 ; *Otto Beit's Collection*, Londres, 1916 ; E. Barber, *Hispano-morisque pottery in the Collection of the hispanic Society*, New-York, 1915 ; Kuhnel (Ern.), *Sonderbruck aus dem Jahrbuch der asiatischen Kunst*, 1925.

2. *Lettre du juif espagnol Chardaï ibn Schaprut*, traduite par Carmoly ; *itinéraire de Terre-Sainte*, Bruxelles, 1847.

naître les fouilles de Samarra, de Rhagès en Perse et de Foustat au sud du Caire [1].

Quelques poteries crues non émaillées sont, une au Musée de Madrid, une chez M. Vivès, à animaux.

Au milieu du XII[e] siècle, Idrisi, moins d'un siècle après l'invasion des

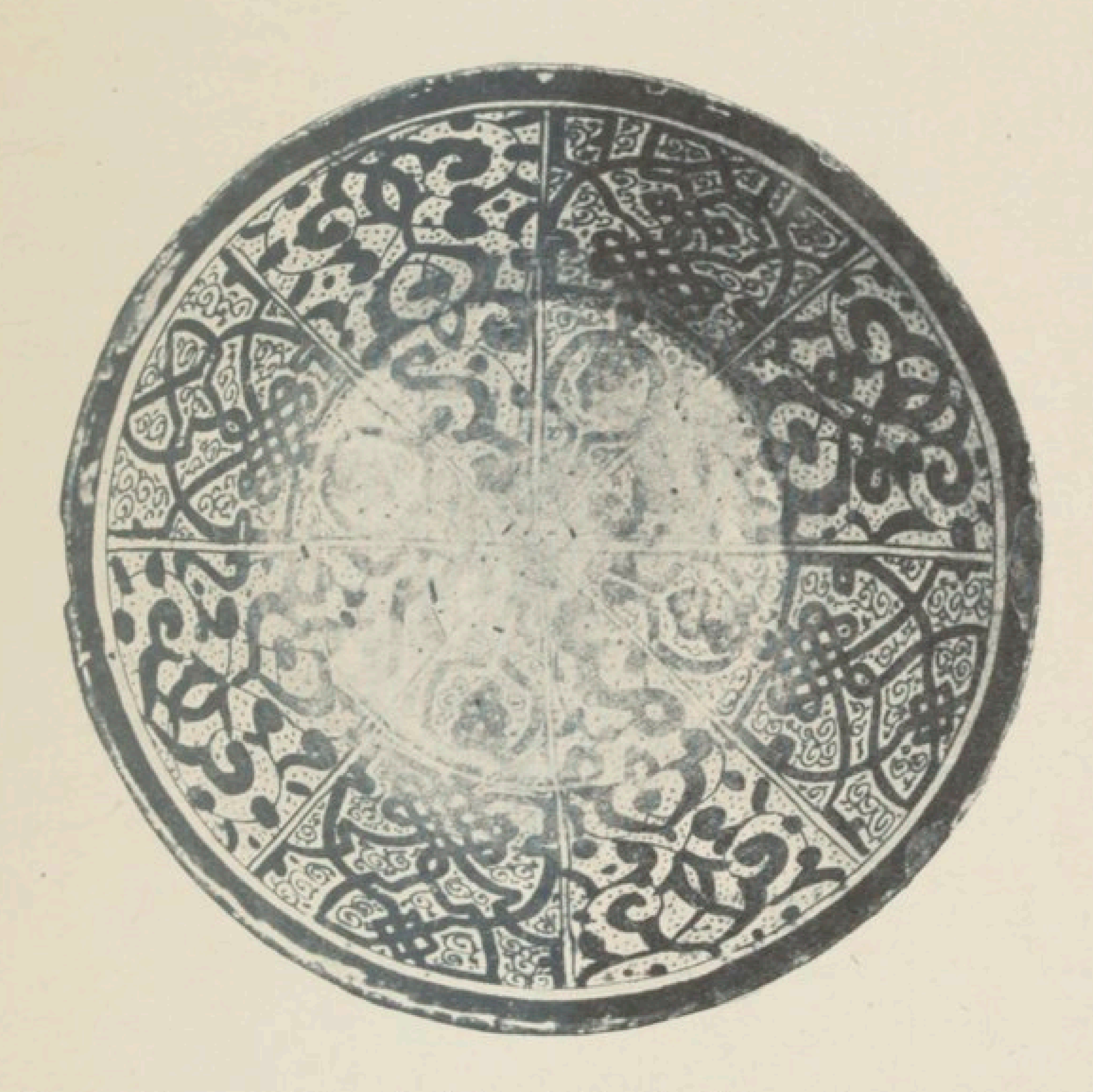


Fig. 387. — Coupe à décor lustré. Atelier de Malaga (marque), XIV[e] siècle (Friedrich Museum de Berlin).

Maures Almoravides du Nord-Afrique marocain (1086), mentionne la manufacture de la poterie dorée à Calatayud en Aragon [2], qui en exportait à de très lointaines distances.

1. Velasquez Bosco, *Medina Azzara y Alamiriya*, Madrid, 1912.
2. Idrisi, *Description de l'Afrique et de l'Espagne*, 1154, Édition Dozy et de Goeje, p. 230, Leyde, 1866.

Un deuxième témoignage nous fait connaître une fabrique à Jativa (province de Valence), sans que nous sachions cependant si elle pratiquait le lustre, et dont les potiers reçurent de Jaime Ier d'Aragon, leur maître, en 1248, une charte permettant, contre un impôt, la libre pratique de leur métier [1].

Ateliers de Malaga et d'Andalousie du XIIIe au XVe siècle. — Un peu plus tard, Malaga avait été un des centres les plus anciens de la fabrication céramique dans la péninsule ibérique. La ruine de l'empire almohade l'avait laissée dépendante du royaume de Grenade. En 1273 étaient commencés les travaux de l'Alhambra, et nul doute que les nécessités de la décoration, les revêtements des murs, n'aient considérablement stimulé l'activité des ateliers andalous. Une indication nous est fournie par Ibn Battouta, natif de Tanger, qui, après avoir voyagé en Orient, débarqua à Malaga. Écrivant vers 1350, il dit : « On fabrique à Malaga la belle poterie ou porcelaine *dorée*, que l'on exporte dans les contrées les plus éloignées [2] .» Parlant ensuite de Grenade, il n'y mentionne aucune fabrique de faïence. Deux autres voyageurs arabes, Ibn Saïd au XIIIe siècle (1250) et Ibn al Khatib au XIVe (1350), mentionnent aussi Malaga. Malaga tomba au pouvoir des rois catholiques en 1487, et, sans supposer que ce pût être la fin de ses industries moresques, on peut admettre que leur éclat ait pâli. C'est donc dans cet espace de deux siècles que dut s'épanouir la production des ateliers céramiques de Mâlaga.

Les monuments nous apportent-ils un témoignage confirmatif ? M. Sarre, de Berlin, acquit jadis de M. le Dr Bode, qui l'avait trouvée en Italie en 1901, une petite coupe (fig. 387) décorée d'arabesques en lustre olivâtre portant au revers une inscription sur laquelle les épigraphes allemands se sont tous mis d'accord pour y lire : « Malaga [3] », et qui est la seule pièce connue pouvant être sûrement attribuée à un atelier de Malaga, sur la foi d'une marque de fabrique. Les motifs arabesques

1. F. Fernandez y Gonzalez, *Estado social y political de los mudejares de Castilla*, 1866.
2. *Voyages d'Ibn Batoutah*, traduction Defrémery, Paris, 1858, t. IV, p. 367.
3. Dr Sarre, *Jahrbuch des Kgl. Pr. Kunstsammlungen*, Berlin, 1904.

qui décorent cette petite coupe peuvent être comparés à ceux qui



Fig. 388. — Vase à décor lustré. Ateliers de Malaga, XIVe siècle (Musée de l'Ermitage, à Pétrograd).

décorent les grands vases et aux reliefs en stuc de l'Alhambra.

Un magnifique vase qui appartint jadis à Fortuny, et qui est passé

au Musée de l'Ermitage à Pétrograd (fig. 388), offre d'étroits rapports de décoration, plus abondante et plus riche en ses bandes d'entrelacs et ses frises d'inscriptions coufiques, avec la jolie coupe de la Collection Sarre. Deux savants espagnols, M. Rafaël Contreras et Don Juan de Dios de la Rada [1], l'avaient déjà jadis attribué à un atelier de Malaga.

Deux autres très beaux vases à lustre métallique, l'un au Musée de Palerme, l'autre au Musée de Stockholm, peuvent être comparés au vase de l'Ermitage [2].

Quoiqu'il soit un peu différent, car sa décoration de lustre métallique comporte un peu de bleu, de même qu'un vase du même genre du Musée archéologique de Madrid [3], on peut avec vraisemblance attribuer aussi aux ateliers de Malaga le vase fameux, connu sous le nom de *vase de l'Alhambra*, trouvé au XVIe siècle sous une voûte de la tour de Cimarès (fig. 389) ; il est exposé au petit Musée près la Cour des lions. Par la forme des caractères et le style de ses ornements, il paraît bien dater du XIVe siècle. Le décor est formé d'entrelacs et d'arabesques charmants et capricieux, au milieu desquels court l'inscription ornementale. Au centre, deux antilopes affrontées ont au-dessus d'elles la large inscription qui fait le tour de la panse du vase. Le dessin est indiqué en reflets d'or pâle s'harmonisant avec le bleu qui cerne les lettres et les arabesques, et avec le fond d'un blanc crémeux si doux [4].

Son attribution fut contestée par Riano, qui le croyait oriental, à cause des antilopes, animaux inconnus en Espagne, et par MM. Contreras et de la Rada, qui, par l'examen de l'objet et son aspect matériel, ne croyaient pas qu'il pût rentrer dans la catégorie des vases à reflets métalliques.

Cependant la nature même de sa décoration, si pareille à celle des autres grands vases, la technique même de sa décoration lustrée

1. *L'Alcazar, l'Alhambra et la grande mosquée d'Occident*, Madrid, 1889 ; *Museo Español di antiguedades* ; Sarre, *ibid.*, fig. 10.
2. Sarre, *ibid.*, fig. 11 et 12 ; Darcel et Delange, *Faïences italiennes*, pl. IV, Paris, 1869 ; E. Kuhnel, *Islamische Kleinkunst*, fig. 76.
3. Kuhnel (Ern.), *Maurische Kunst*, pl. CXXVIII.
4. *Museo Español de antiguedades*, VI, 435 ; F. Sarre, *Jahrbuch...*, 1903 ; E. Kuhnel, *Maurische Kunst*, pl. CXXIX.

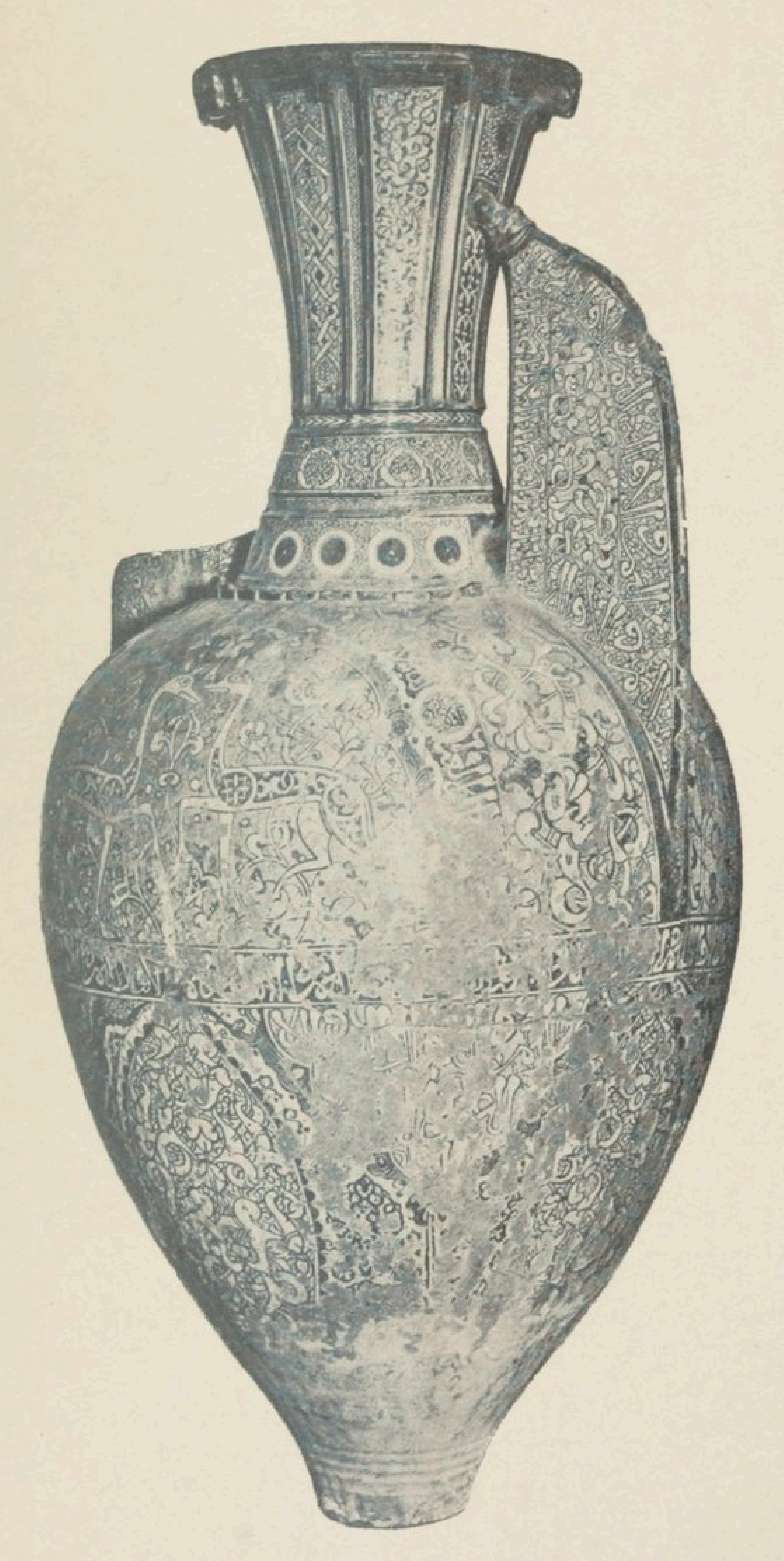


Fig. 389. — Vase dit de l'Alhambra, décor lustré. Andalousie, XIVe siècle (Alhambra de Grenade).

prouvent bien qu'il ne peut être que de cette famille. Les reflets en sont peut-être un peu défectueux comme réussite : il n'y faut voir qu'un défaut de calcination, commun avec le fragment d'un grand vase entré au Kunstgewerbe Museum de Berlin. Tout au plus pourrait-on dire que le vase de l'Alhambra est peut-être un peu postérieur aux autres, et de la deuxième moitié du XIVe siècle, d'une série qui n'était pas destinée à l'exportation, mais réservée au Palais royal de Grenade.

Le vase de l'Alhambra y fut trouvé avec deux autres, pleins de pièces d'or, au XVIe siècle ; un de ces deux autres de même forme avait ses anses décorées non pas d'inscriptions, mais d'arabesques et de feuillages dans lesquels jouaient des oiseaux. Au lieu des deux antilopes, il y avait trois cercles avec un écusson à la devise des rois de Grenade : « Dieu seul est vainqueur », et au lieu de la grande inscription, il y avait des entrelacs élégants et variés [1].

Il est assez curieux qu'à Grenade, si l'on a retrouvé au Cuarto real di San Domingo, ancien château de plaisance, des carreaux de revêtement de murs décorés du lustre, on n'en ait pas trouvé à l'Alhambra, si ce n'est comme *carrelage* : quelques restes dans la Sala de Justicia datent du XIVe siècle.

Un carreau recueilli par le Kunstgewerbe Museum de Berlin [2], provenant de Séville, offre les plus grandes analogies de décor avec les grands vases d'Andalousie.

La pièce capitale qui, par sa richesse décorative et par son caractère, est, dans l'art du revêtement céramique, ce qu'est le vase de l'Alhambra dans la céramique plastique, c'est la grande *plaque* avec ses arabesques finissant en têtes d'animaux, ses tiges fleuries et ses feuilles de vigne, qui de la Collection Fortuny est passée dans la Collection de M. de Osma à Madrid (Musée Valencia-Osma). L'inscription en bordure lue jadis par Schefer (si l'on en croit le *Catalogue de la vente Fortuny*) (fig. 390) donne le nom de Abou Yousouf Hadjdja, dans lequel M. Sarre a reconnu non pas celui de l'Alhambra (1333-1354), mais Yousouf III

1. Publié par Lozano, *Antiguedades arabes*, Madrid, in-4°, 1785.
2. Sarre, *Jahrbuch*, fig. 19-20, 1903.

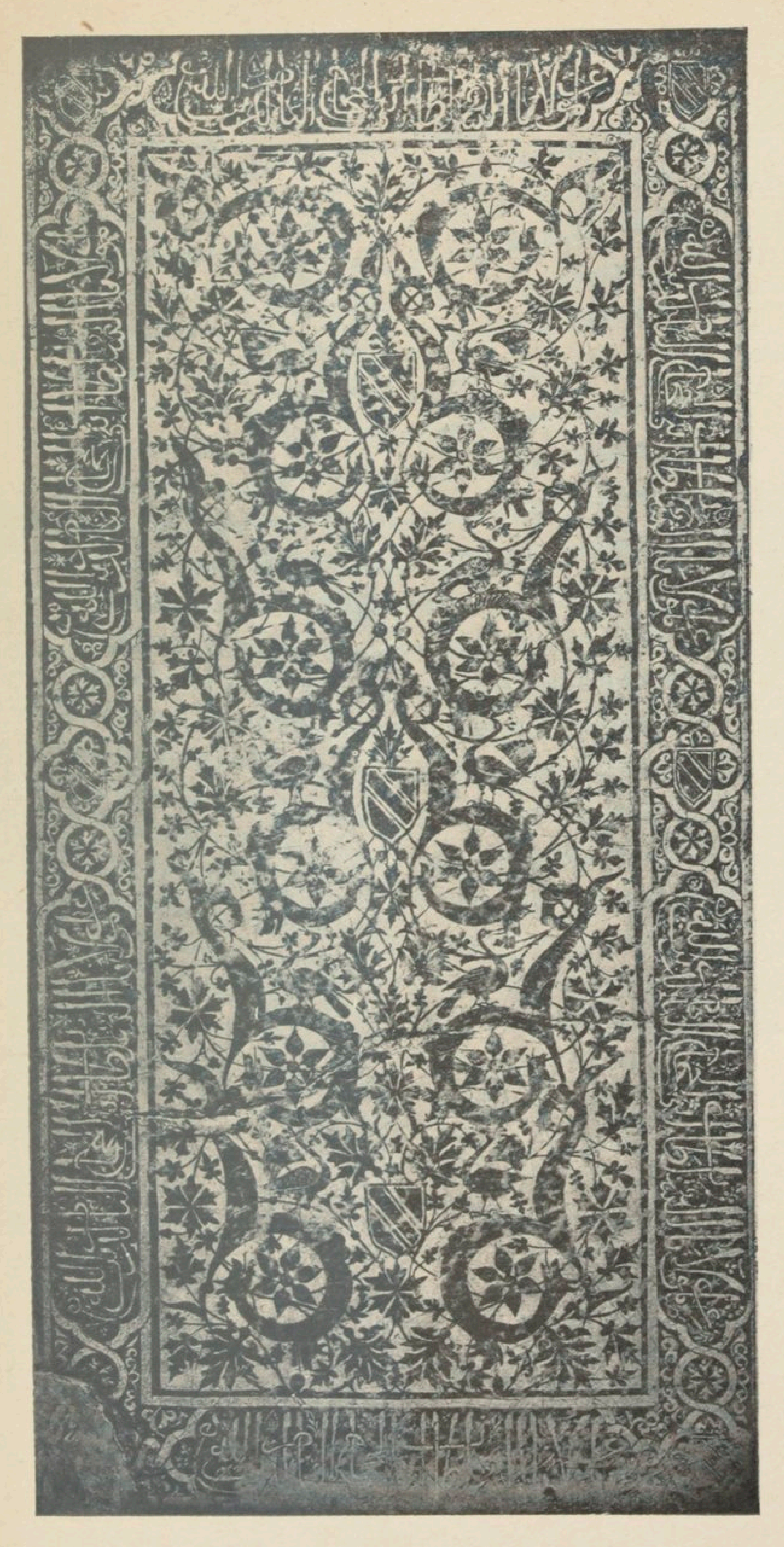


Fig. 390. — Grande plaque de revêtement, à décor lustré,
au nom de Yousouf III (1407-1417) (Musée de Valencia de Osma, à Madrid).

(1407-1417) [1]. Un fragment de carreau tout analogue est au Musée du Louvre [2].

Il exista aussi en Espagne, à une époque assez ancienne, une industrie de vases en terre vernissée, de glaçure verte en général, dits *sinajas*, ou grandes jarres destinées à conserver l'huile ou le vin. Il en

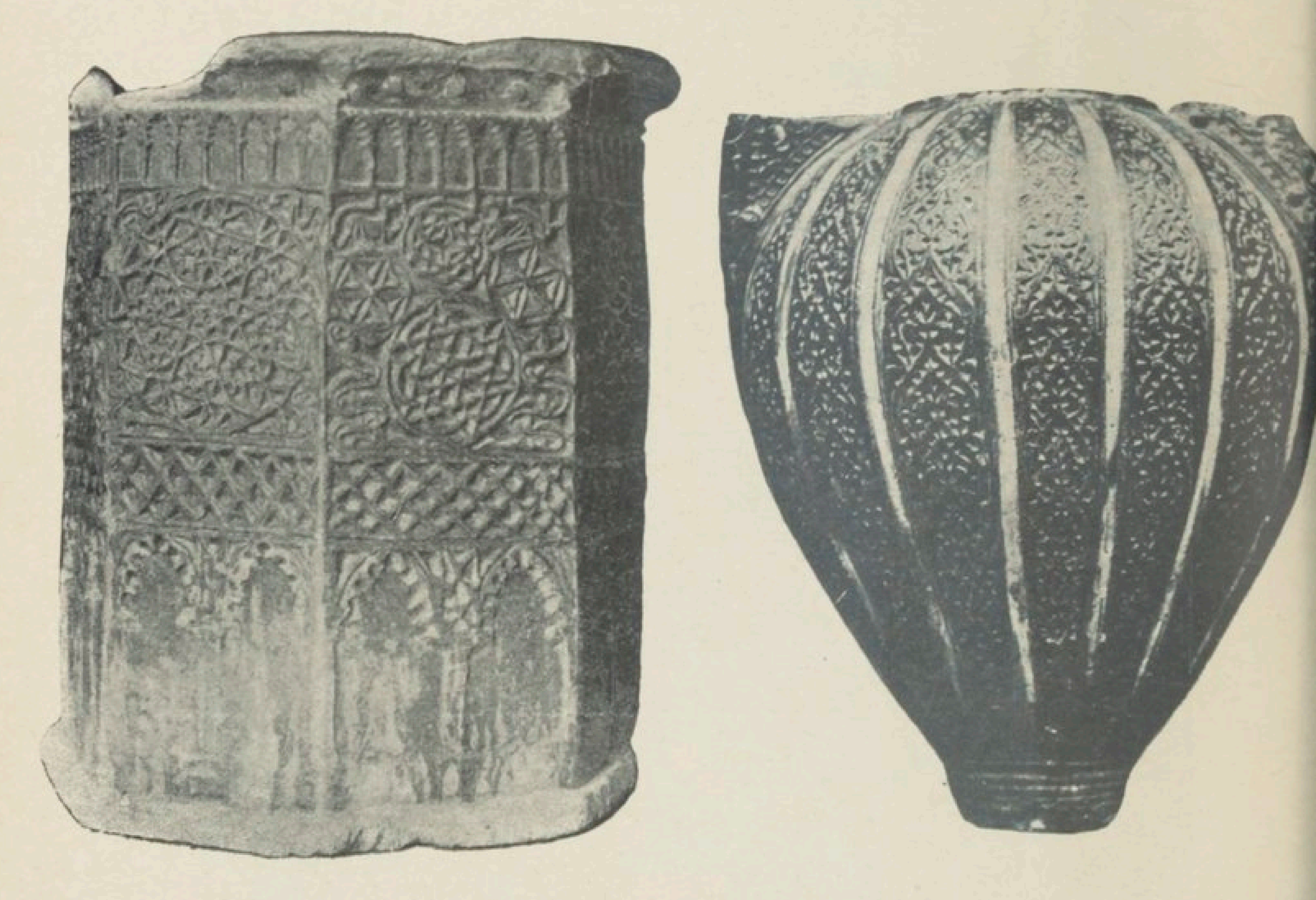


Fig. 391 et 392. — Puits et jarre. Andalousie, XIVe siècle (Musée archéologique de Madrid ; Musée d'Alger).

existe une au Kensington Museum [3] (nº 330/66) décorée dans sa partie supérieure d'une frise de rinceaux finissant en grandes feuilles de pampres, et sur la partie inférieure de petits carrés estampés en creux dans la terre. On fit aussi en terre émaillée des *margelles de puits*

1. E. Kuhnel, *Maurische Kunst*, pl. CXXVII.
2. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, nº 152, pl. XLIV.
3. Riano, *Spanish Art*, p. 164.

(fig. 391) dont on connaît quatre ou cinq spécimens au Musée de Tolède,



Fig. 393. — Jarre en terre cuite émaillée. Andalousie, XIVe siècle (Musée du Louvre).

au Musée de Cordoue, au Musée archéologique de Madrid [1], au Victoria

1. Kuhnel (Ern.), *Maurische Kunst*, pl. CXXV.

Albert Museum et au Musée de Cluny. Les fonts baptismaux de San Salvador de Tolède sont aussi de cette sorte.

Une série de pièces, une jarre et de grands fragments découverts un jour dans les fondations d'une maison de Séville, sans doute sur l'emplacement d'un ancien four, et qui sont entrés au Musée du Louvre [1] (fig. 393) au Musée de Sèvres et au Musée d'Amsterdam, nous éclaireront peut-être sur l'origine de cette fabrication. Toute une suite de jarres analogues se trouvent au Musée archéologique de Séville, une autre côtelée au Musée d'Alger (fig. 392) et une avec médaillon à sujets et figures dans la collection de M. Jose Moron. La forme ovoïde de ces pièces est celle des grands vases à reflets ; mais la technique en est différente. La pièce a reçu, à peine dégourdie, une décoration imprimée à la matrice, d'ornements très variés se développant en frises autour du col et autour de la panse. Ce sont des inscriptions sans signification, des feuillages, et sur deux d'entre elles au Louvre, et sur une autre au Musée de Séville [2], des zones de motifs d'architecture, des arcatures du plus pur style moresque. Il est intéressant de constater que l'émail vert (très irisé en argent par le séjour dans le sol) a coulé de bas en haut, les pièces à cause de leur forme instable ayant été cuites la tête en bas ; en outre, cet émail apposé au bord d'une zone s'arrête à la zone voisine, sauf quelques gouttes accidentelles, dénotant ainsi la volonté du céramiste de ne faire qu'une décoration émaillée alternée, et de laisser en réserve une zone sur deux. L'admirable forme de ces jarres dont la courbure si accentuée, s'amincissant dans le bas, développe à la naissance du col deux anses en forme d'ailes, rappellera celle des vases comme celui de l'Alhambra. Une telle similitude plastique ne peut guère s'expliquer que par l'identité d'origine, et l'on peut croire que, dans cette région de l'Andalousie, au XIVe siècle, se pratiquèrent de façon simultanée deux genres de céramiques, celle du lustre métallique et celle de la gravure dans la pâte avant la couverte, sans doute plus franchement locale, dans laquelle les artisans s'inspirèrent des motifs

1. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, II, nos 289-291, pl. LI.
2. J. Gestoso y Perez, *Los barros vidriados Sevillanos*, fig. 37 et 38.

décoratifs que tant de monuments antiques encore existants leur présentaient en grand nombre, et que les monuments de l'architecture moresque (en particulier l'Alhambra) commençaient à leur offrir.

Il est intéressant d'en rapprocher une autre série de jarres très analogues trouvées dans le Maghreb d'Algérie et au Maroc. Celles du Musée de Tlemcen proviennent des anciennes cités d'Agadir [1].

Plus tard, à la fin du XV[e] siècle et au début du XVI[e], dans les ateliers de Triana, où dès le début s'étaient groupés pour plusieurs siècles les céramistes sévillans, on fabriquait encore de belles et grandes cuves baptismales, richement décorées de motifs modelés à part (rosaces, feuilles, grappes) [2].

Ateliers supposés de Majorque. — Le baron Davillier avait pensé qu'après Malaga l'île de Majorque avait pu être un des principaux centres de la céramique à reflets hispano-moresques. Il avait, avec quelque légèreté, accordé crédit au renseignement d'un de ses amis d'Espagne, dont son imagination se servit pour faire d'Ynca le centre d'une production céramique à lustre. Un érudit, Don Alvaro Campaner, a parfaitement démontré l'inanité de pareilles suppositions [3]. Un des arguments de Davillier était le terme de *majolica,* par lequel on désignait, au XVI[e] siècle en Italie, les faïences à reflets métalliques, première erreur qui donnait au mot *majolica* un sens limitatif, alors qu'on entendait par là toute terre vernissée ou émaillée. Il est vrai que les fabriques de Majorque sont signalées une première fois en 1442 dans un traité de navigation [4], comme ayant un grand débit en Italie ; l'importation en France en aurait été également assez courante, si nous nous en rapportons à cette mention : « Trois plats de terre de

1. Bel (A.), *Bulletin archéologique,* 1911 (tirage à part).
2. J. Gestoso y Perez, p. 141, planche.
3. *Museo Balear de historia, litteratur, sciencias y artes,* 1875.
4. *Giovanni di Bernardi da Uzzano de Pise* (1442), publié par Pagnini, Lucques, 1765.

Maillorque » extraite des comptes du roi René [1]. Et cependant on ne peut s'empêcher d'être surpris qu'aucun auteur espagnol n'en parle, alors qu'ils citent à cette époque à tout instant les ateliers de Valence. De plus, comment expliquer que le Siennois Galgano de Belforte, dont nous parlerons dans un instant, ne soit pas allé à Majorque si l'île avait eu à Sienne, sa patrie, la réputation que lui auraient valu des ateliers céramiques si actifs ? Peut-être ne faut-il voir là qu'une erreur d'appellation, assez explicable quand il s'agit de centres de production aussi éloignés et inconnus des consommateurs.



Fig. 394. — Petit plat décor peint, Aragon. Paterna, XIVe siècle (Musée du Louvre).

La réfutation de la fabrication majorquine est confirmée par des textes qu'a publiés récemment M. Font y Guma [2].

Ateliers de Paterna, de Valence, et de Manisès aux XIVe et XVe siècles. — Nous savons au contraire, par des textes précis, quelle fut l'importance des fabriques valenciennes. Quand Jaime Ier d'Aragon se fut rendu maître du royaume de Valence, l'art de la céramique devait y être déjà avancé, puisqu'il octroya en 1248 une charte spéciale aux potiers sarrasins de Jativa, près de Valence [3]. Il est fort possible qu'on fabriquât depuis longtemps dans la région de la céramique *populaire* et courante, dont les procédés se sont perpétués au XIVe siècle et au XVe, et il faut croire que l'aire en fut étendue d'après les documents d'archives qu'a publiés M. d'Osma sur Manisès [4].

1. *Extraits des comptes et mémoriaux du roi René* (1447), Édition Lecoy de la Marche.
2. Font y Guma, *Rajolas Valencianas*. Analyse en français *in fine*, p. 14.
3. Citée par D.-M. Salva, *Colleccion de documentos ineditos*.
4. J. de Osma, *Apuntes sobre ceramica morisca* : I. La loza dorada de Manisès d'el ano 1454, Madrid, 1906 ; II. Los Maestros Alafreros de Manisès, Paterna y Valencia, Madrid, 1908.

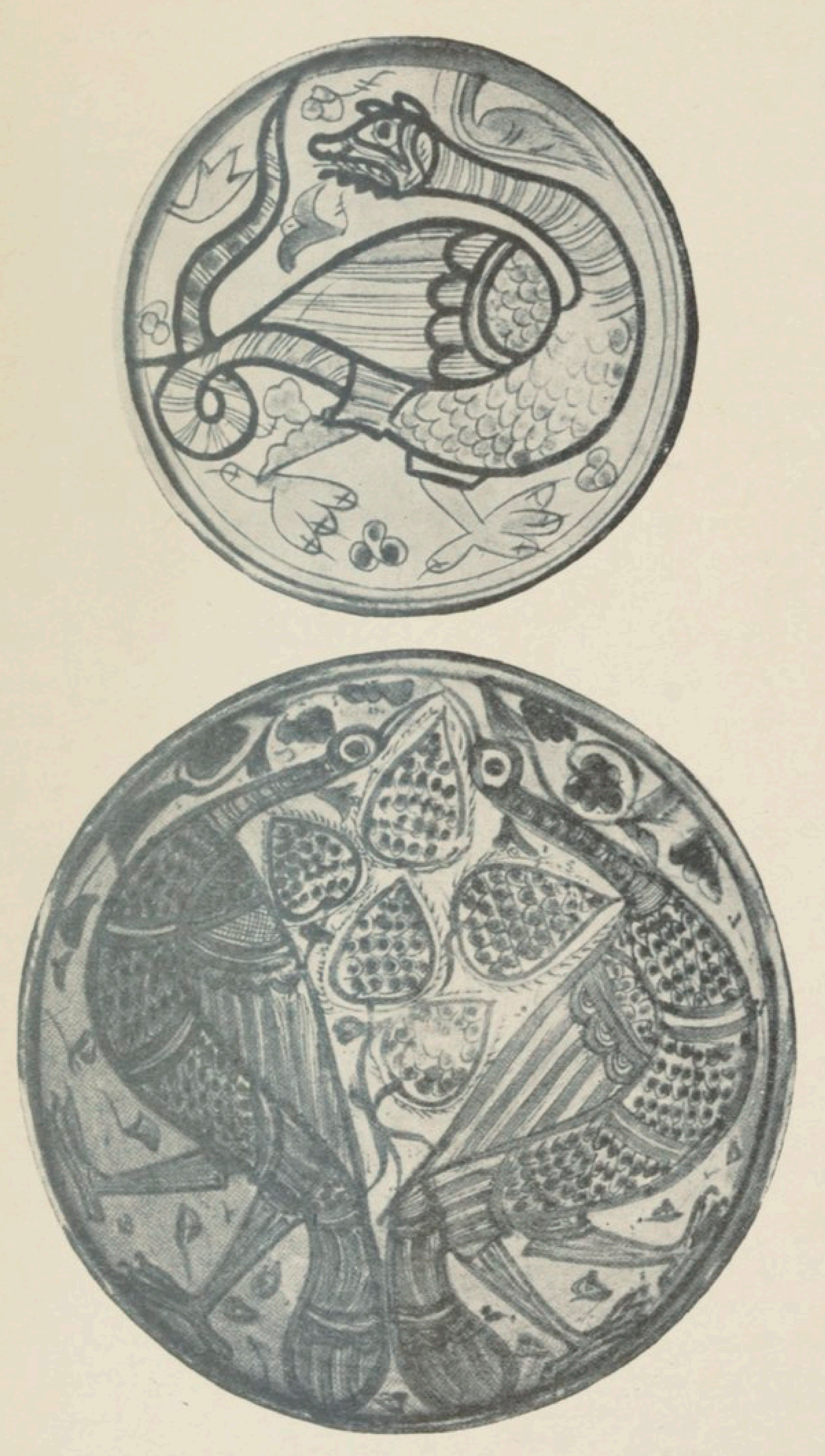


Fig. 395. — Plats, décor peint, Aragon. Paterna, XIVe siècle (Musée de Barcelone).

C'est cette céramique à *décor peint* en bleu, et surtout en vert et en manganèse (fig. 394-395), qui nous a été révélée assez abondante à la suite des fouilles fructueuses entreprises par M. Tachard après 1908 à *Paterna*, qui fut à quelque distance de Valence, comme Manisès, pendant au moins deux siècles, un centre céramique de la plus grande importance. Une partie des découvertes entrait en 1921 au Musée archéologique de Barcelone. La publication qui en fut faite[1] nous a fait connaître une céramique à décor vert et manganèse sur fond blanc, à représentations d'animaux, et aussi florales ou géométriques, d'esprit bien arabe, et intimement liée avec l'évolution du décor sous le khalifat depuis le xe siècle (car des fragments de même esprit avec un cheval piaffant et des lièvres en médaillons ont été trouvés à Madinat Elvira, comme à Madinat ez-Zahrah sans doute du temps du dernier des Omeyyades Hischam III, vers 1030)[2]. Mais on y a trouvé également des décors à figures humaines, d'inspiration tout à fait occidentale, et en rapport avec l'iconographie de la sculpture monumentale de certaines églises du nord de l'Espagne, de type roman attardé.

Il est bien intéressant de noter la diffusion, en dehors de l'Espagne, de ces décors céramiques en vert et manganèse dans tout le bassin occidental de la Méditerranée, en Algérie, en Provence, et surtout en Italie, où la céramique primitive de Faenza, de Sienne et d'Orvieto (xive siècle) offre tant de caractères communs avec celle de Paterna.

On peut dire qu'à partir de 1400 environ, la céramique lustrée, qui jusque-là avait été surtout d'inspiration ou d'imitation de Malaga, prend dans la région de Valence, où elle était déjà pratiquée à Manisès, au xive siècle, un développement extraordinaire, coïncidant avec le règne d'Alphonse V.

M. Font y Guma a fort bien étudié, à la lumière des documents d'archives, les carreaux de revêtement de l'Aragon, qu'il a été le premier à rapprocher de la splendide céramique de plats et de pièces de formes

1. Tachard, *Catalogue*, 1912, Joachim Folch y Torrès, *Noticia sobre la ceramica de Paterna*, Barcellona, 1921 ; Kuhnel (Ern.), *Maurische Kunst*, pl. CXXX-CXXXI.

2. Kuhnel, *Sonderdruck aus den Jahrb. der Asiat. Kunst*, 1925, pl. XCIX, fig. 3-4.



Fig. 396. — Bassin à décor peint en bleu, non lustré. Valence, xve siècle (Musée du Louvre).

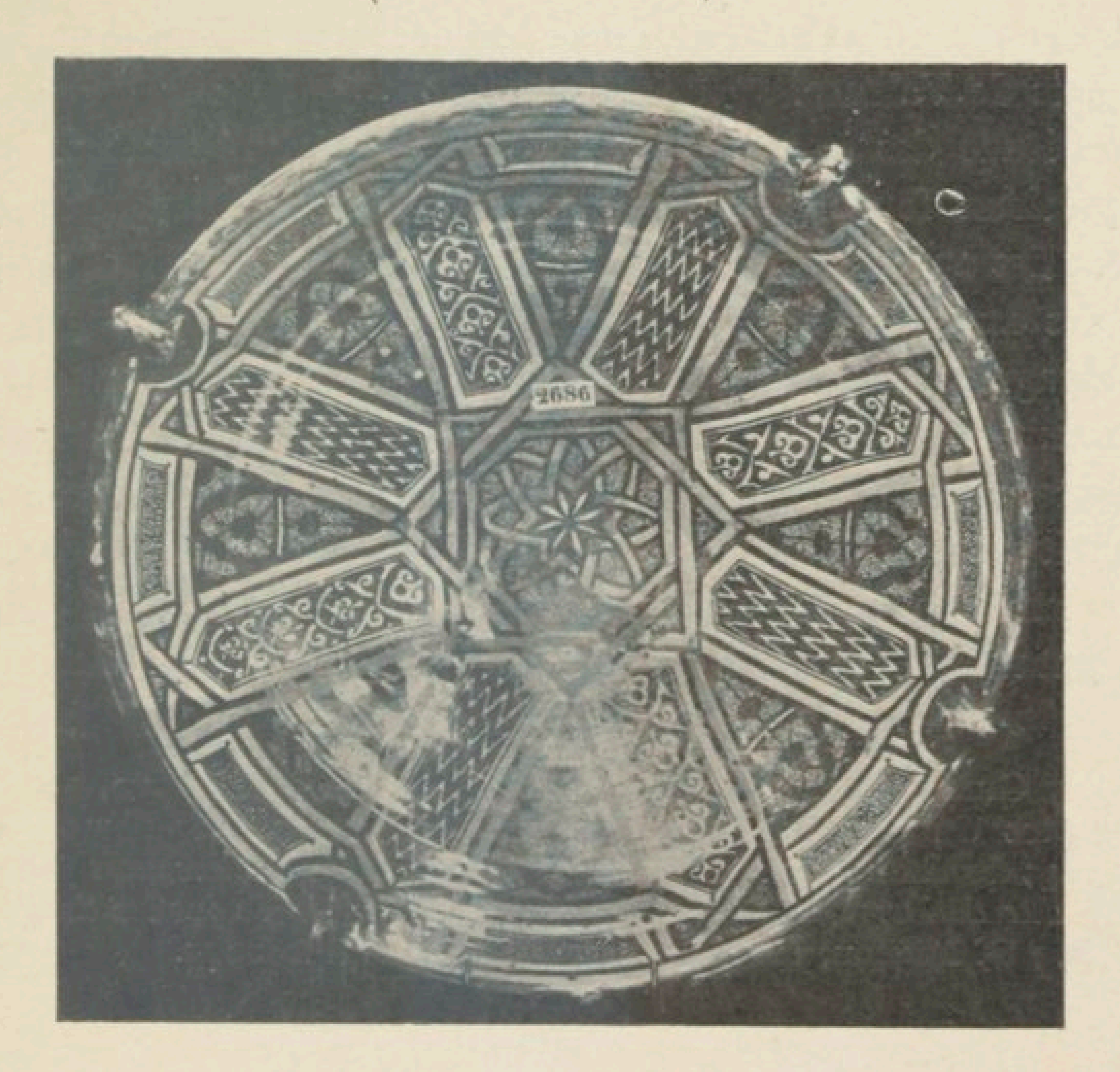


Fig. 397. — Plat, décor lustré. Valence, xve siècle (Musée archéologique de Madrid).

que nous allons étudier, et qui ont dû sortir des mêmes ateliers [1]. De ces carreaux vernissés propres à l'Aragon, peut-être nés au XIIIe siècle, M. Font y Guma n'en retrouve traces qu'à la fin du XIVe; d'un art parfait et complet au XVe siècle, ils sont en décadence au XVIe, où ils se confondent avec les travaux de la Renaissance. Ils offrent, au début, les traits caractéristiques de l'art mauresque, mais bientôt viennent s'y mêler des éléments gothiques occidentaux parfaitement assimilés, et l'interprétation de la flore et de la faune au milieu de l'arabesque orientale musulmane contribue à en faire un art naïf et charmant, qu'on peut appeler l'art maure-gothique, où la sûreté du trait dans le dessin et le goût décoratif sont peut-être plus parfaits que dans les pièces de formes de la vaisselle.

Cet art des carreaux valenciens se retrouve très analogue en Catalogne, suivant la même évolution, avec cette différence que, dans les carreaux valenciens, l'influence de l'art andalou almohade apparaît plus proche et plus directe, le style persan originaire apparaissant plus modifié.

Le plus bel ensemble heureusement conservé de ces carreaux valenciens lustrés est à la coupole du couvent de la Conception à Tolède (commencement du XVe siècle), en accord décoratif intime avec les plus beaux plats de Valence.

Dans l'étude des carreaux valenciens lustrés, n'omettons pas ce détail précieux fourni par un document français. Il semble que le pavement des appartements de la tour de Maubergeon, à Poitiers, comportait des carreaux commandés par le duc de Berri (1384-1386) à un potier espagnol, du nom de Jéhan de Valence. Ces carreaux étaient certainement émaillés, peut-être même lustrés, à en croire cette mention des comptes : « Fourni trois livres de limail pour « fère le vert et or »; on obtenait sans doute ainsi les reflets lustrés, par application de limaille de cuivre sur la couverte, réduite au four [2] ».

La réputation décorative de ces belles faïences était générale, car

1. Font y Guma, *Rajolas Valencianas y Catalanas*, Villanova, 1915.

2. Comptes du duc de Berri, *Archives Nationales*, deuxième registre, février 1384 ; de Champeaux et Gauchery, *Travaux d'art exécutés pour Jean de France duc de Berri*, 1894 ; L. Magne, *Le Palais de justice de Poitiers*, Paris, 1904 ; G. Migeon, *Chronique des arts*, décembre 1905.

le Sénat de Venise rendait déjà, en 1455, un décret prohibant toute importation de céramiques d'usage journalier, à l'exclusion des « majoliques de Valence » (considérées déjà comme purement décoratives). Et en France même, dès 1453, un simple scribe chargé de rédiger les comptes de la vente de Jacques Cœur savait fort bien les distinguer des autres poteries : « Item cinq plats de terre, ouvrage de Valence (*Archives Nationales*, registre KK 328, f°s 137 et 160). De même dans les inventaires du roi René, les plats de « terre de Valence » sont destinés à la chapelle ou au château d'Angers (1471).

L'exportation dut être considérable, à en juger par les innombrables fragments de plats qu'on rencontre dans les déblais qui parsèment la plaine de Foustat (vieux Caire), et par les spécimens retrouvés dans la France du sud-ouest, tels que ceux qui sont conservés au Musée de Narbonne, ainsi qu'en Angleterre, où le British Museum a recueilli un bon nombre de fragments de provenances très diverses, certains trouvés dans la Tamise ; le morceau d'un très beau plat avec deux antilopes en bleu fut même trouvé à Bristol.

Dans toute cette famille de faïences lustrées valenciennes, à défaut d'une division par ateliers, qu'aucune fouille sur d'anciens fours, scientifiquement menée, n'a pu encore permettre de faire, contentons-nous, comme l'a fait M. van de Put, d'établir un classement par *motifs décoratifs*. Nous y rencontrons :

1° Le décor épigraphique à grands et petits caractères arabes déformés décorativement, et émaillés en bleu sur un fond très bis, (fig. 396) décoré d'ornements lustrés. Certaines de ces pièces portent des écussons d'armoiries ;

2° Le décor à fonds de hachures et à bandes avec éperons (fig. 397). Peut-être M. van de Put a-t-il vu là une formule décorative qui n'est simplement qu'une déformation de la grecque courante ;

3° Le décor de fleurs et de feuilles en rinceaux terminés par une fleur ou un fruit à cinq pétales ou baies sur un fond pointillé (fig. 399) ;

4° Le décor de larges feuilles de vigne ;

5° Le décor de petites feuilles et de petites fleurs, parfois divisé par des cordons, ponctué de boutons saillants. Ici une date nous est donnée par le vase de pharmacie ainsi décoré représenté dans le célèbre tableau





Fig. 398. — Plats, décor lustré. Valence, XVe siècle (Musée du Louvre).

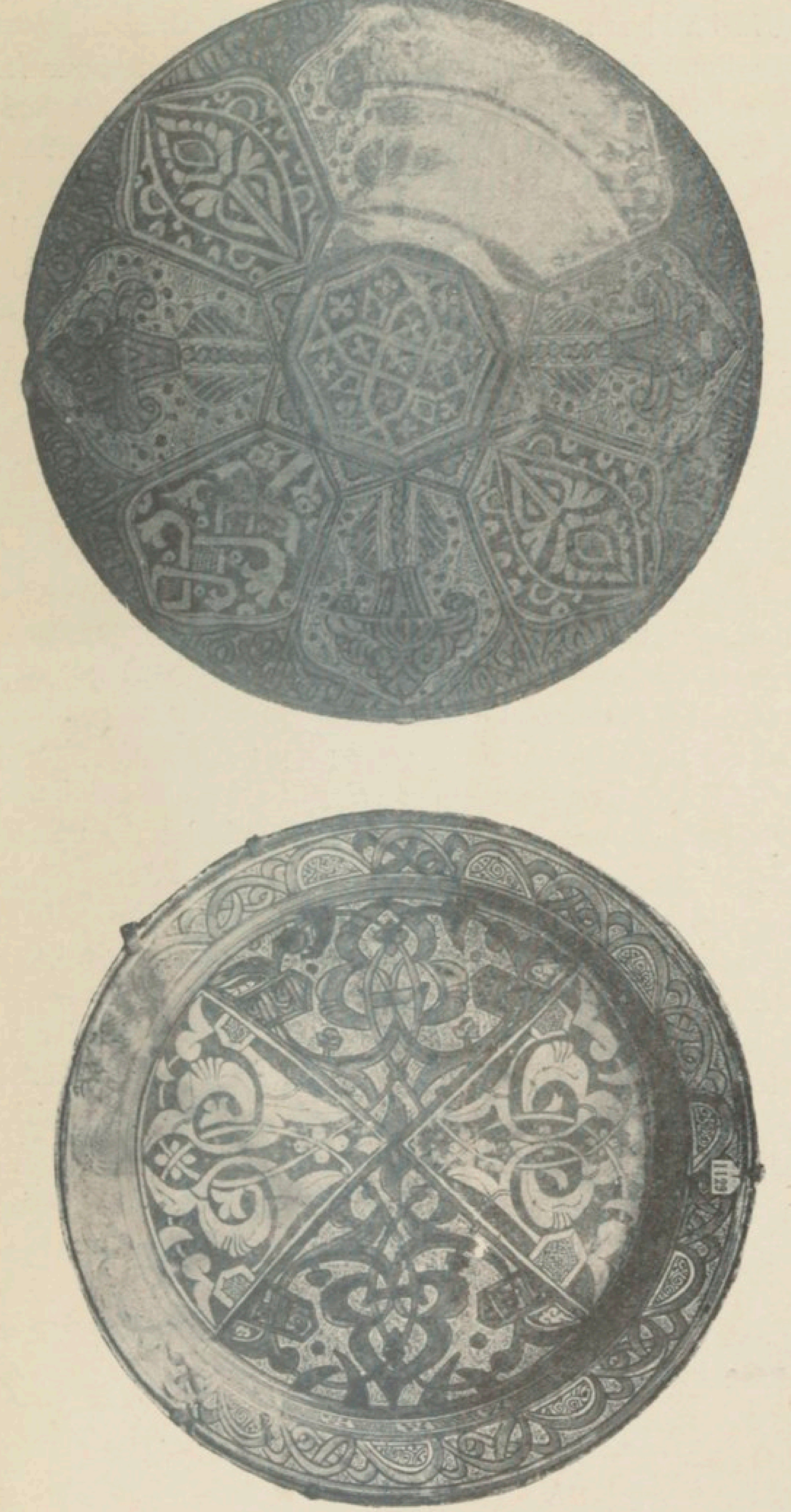


Fig. 399. — Plats à décor lustré. Valence, XVe siècle (Musée archéologique de Madrid ; Musée de Sèvres).

d'autel des Portinari de Florence par Hugo van der Goes (1474-1477) (Musée des Uffizi à Florence) ;

6° Le décor d'un animal, gazelle, oiseau, émaillé en bleu sur un fond décoré en lustre, qui s'accompagne souvent d'une inscription, et parfois de rinceaux floraux ou baccifères du troisième groupe. Il se peut aussi que l'animal soit gravé dans la pâte (fig. 400) ;

7° Le décor de personnages ne se rencontre que dans des plats d'époque assez tardive ; ils sont généralement d'un style assez médiocre (cavaliers Con G. Blumenthal) (personnages en bustes mêlés à des animaux. Musée de Valencia de Osma [1]).

Le caractère général des faïences valenciennes est d'offrir, à l'encontre des faïences de Malaga, un décor moins conventionnel, où la stylisation des motifs reste plus près de la nature et rend avec plus de vérité la flore locale.

L'étude héraldique de M. van de Put lui a du moins permis de constater que les grandes inscriptions en bleu se retrouvent surtout sur les plats à armoiries des prédécesseurs d'Alphonse V d'Aragon, mais il est peu probable que cette antériorité remonte plus haut que 1400. Le type du décor est plutôt géométrique avec des motifs un peu lourds et massifs et des lignes de dessin appuyé ; dans des cartouches, les caractères arabes répèrent surtout le mot « *elafiya*, grâce ou bénédiction », mais plutôt dans un esprit ornemental. L'harmonie est dans le bleu foncé et le lustre, en fort contraste. Sous Alphonse V d'Aragon (1416-1458), les inscriptions sont souvent fautives, et les caractères gothiques apparaissant indiquent des travaux exécutés pour des chrétiens. Et vers 1450 le décor évolue vers un plus strict naturalisme, il n'est plus enfermé dans des divisions et se développe librement en trèfles, en fleurs et surtout en feuilles de vigne. C'est le moment de la grande activité du centre de Manisès travaillant pour la famille de Buyl (armoiries). Sous Jean II, 1458-1479, apparaissent plutôt les larges feuilles de vigne bleues et or, et parfois les couronnes. Les godrons ne seraient vraisemblablement que de la fin du xve siècle (fig. 402).

1. *Catalogue de la Con Sigismond*, Bardac, 1912. — *Exposición histórico de Madrid*, 1892, pl. LXXIX.

Le nombre des pièces de faïence hispano-moresque est tel que, pour les citer, il serait nécessaire d'en dresser le *corpus* ; je crois que M. Seymour de Ricci en avait eu l'idée. Elles sont de formes assez variées : grands bassins creux, dits *aljofaïnas* (trois admirables exemplaires au Musée de Cluny, sans analogue) ; — grands plats à bords droits et double rebord (Musée du Louvre, Musée de Sèvres, Musée de Cluny, Musée de Madrid, Victoria Albert Museum, collections du comte d'Osma et de M. Godman) ; — grands plats à bords plats (mêmes collections, British Museum, Collections Alphonse et Gustave de Rothschild), plats à ombilic central, ou à filets en léger relief rayonnant, ou à marli godronné, formes dérivées de l'orfèvrerie au XVIe siècle ; — vasques sur piédouches, grandes écuelles, vases à oreilles, pots à quatre petites anses, pichets, vases de pharmacie cylindriques, de la forme dite *albarello*.

Les revers des plats sont aussi décorés. Ils portent souvent un aigle d'une grande allure, les ailes largement éployées.

Après 1500, les mêmes motifs persistent, mais influencés par le style ornemental italien ; le lustre devient alors plus rouge, surtout au XVIIe siècle, et l'émail des fonds plus jaune ; l'usage du bleu et du manganèse a disparu. Une sorte de feuilles d'acanthe apparaît aussi dans les motifs du décor.

Un fait intéressant, et qui a été nettement mis en lumière par M. van de Put, est l'imitation que fit du lustre valencien un potier siennois : Galgano di Belforte, qui alla l'étudier à Valence et le rapporta dans sa patrie en y revenant en 1514. Il y fit alors de nombreux plats à reflets, aux armes des familles florentines et siennoises [1].

Céramique andalouse de Séville du XIIIe au XVIe siècle. — Sans qu'aucun document ni monument permette de l'affirmer, il semble bien probable qu'il dut exister à Séville des ateliers qui fabriquèrent la poterie lustrée à l'imitation de celle de Malaga ou de Grenade. Les relations très étroites des villes andalouses entre elles le laissent supposer. Le document le plus ancien qu'on possède ne date que de la

1. Tizio, *Historia di Sienna*, VII, 1514 ; L. Douglas, *History of Sienna*, 1902 ; V. de Put, *op. cit.*, p. 21, pl. XVI, XX, XXII, XXXI.



Fig. 400. — Plats à décor d'animaux, lustrés. Valence, xve siècle (Musée de Valencia de Osma) (Collection de M. Personnaz).

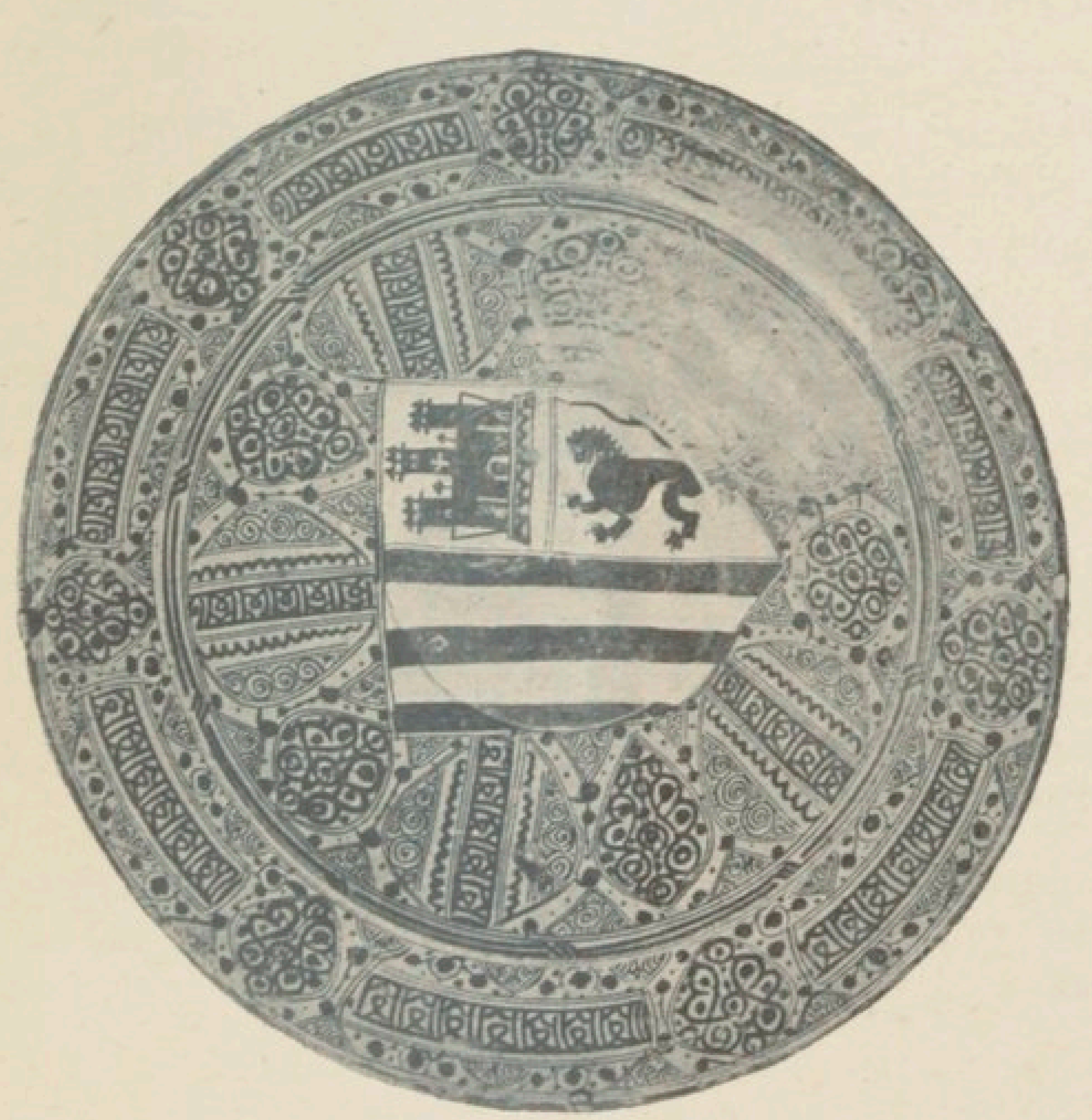


Fig. 401. — Plat à décor lustré, à armoiries de Marie, femme d'Alphonse V d'Aragon (Musée de Sèvres).

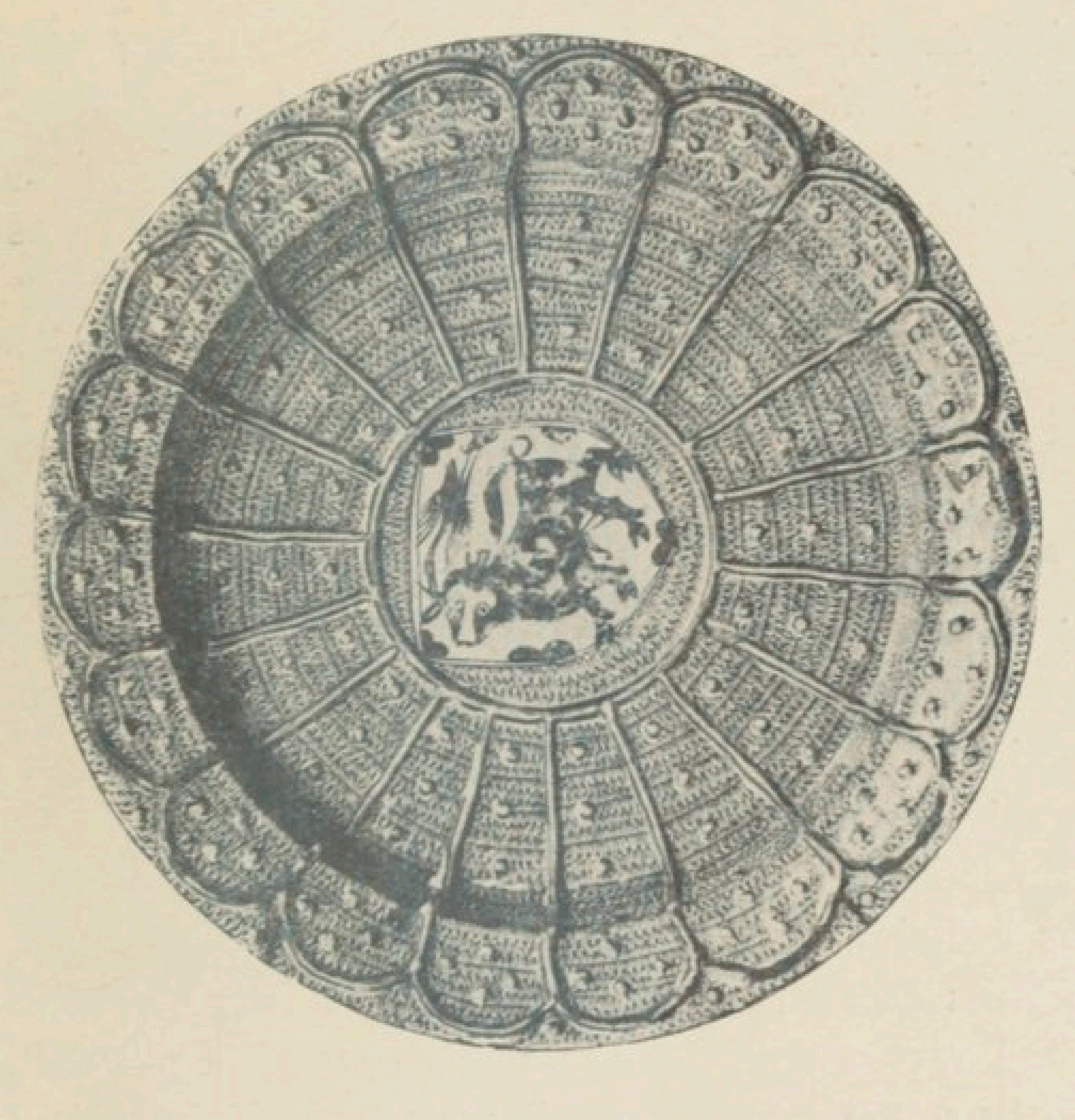


Fig. 402. — Plats à décor lustré, à armoiries. Manisès, vers 1500 (Musée de Valencia de Osma, à Madrid).

deuxième moitié du XVe siècle; c'est un texte de Fernand Martinez Guijarro qui parle de *tiendas del dorado* à Séville [1].

Mais, au XVIe siècle, la pratique du lustre s'appliqua abondamment dans les ateliers sévillans aux azulejos. On en fit de fort beaux pour le revêtement des murs de la Casa de Pilato ; les écussons d'Enriquez y Rivero sont d'une remarquable réussite [2]. Deux devants d'autels sont ainsi décorés dans les chapelles du Séminaire et du palais du duc d'Albe à Séville, ainsi qu'à la Casa de los Pinelos et au patio du couvent de la mère de Dieu (École de médecine).

En dehors de ces plaques ou carreaux de revêtements à reflets métalliques, il a existé en Espagne une industrie de carreaux de revêtements en frises inférieures des murailles, dits *azulejos*, qui furent peut-être antérieurs aux premiers. M. de Osma, dont la collection d'azulejos est merveilleuse et complète, a commencé à les étudier dans son essai de catalogue [3]. Le Musée Osma de Valencia est maintenant public à Madrid.

Ces premiers azulejos du XIIIe siècle montrent une technique très fruste ; ce sont des carreaux de terre cuite assez rouge, revêtus par place d'un émail vert, ou d'un émail sombre et triste qui doit être du manganèse. Ils sont parvenus jusqu'à nous assez désémaillés. Deux carreaux en losange décorés en relief dans des écussons d'un château fort, et d'un aigle les ailes déployées, furent trouvés sous le sol de la chapelle de la Piedad, paroisse de Santa Marina à Séville ; deux autres analogues avec un château fort et une croix proviennent de la nef del Lagarte dans le cloître de la cathédrale de Séville.

Une très grande série d'azulejos peut encore aujourd'hui être étudiée sur place à l'Alhambra de Grenade et dans les monuments de Séville [4].

1. Cité par J. Gestoso y Perez, *Los barros vidriados sevillanos*, 1903, p. 285.
2. *Ibid.*, fig. 61.
3. Osma, *Azulejos Sevillanos del Siglo XIII*, Madrid, 1902.
4. Tous réunis dans l'ouvrage de Owen Jones, *Plans and elevations of Alhambra*, Londres, 1842, et dans la grande publication *Monumentos architectonicos de España*.

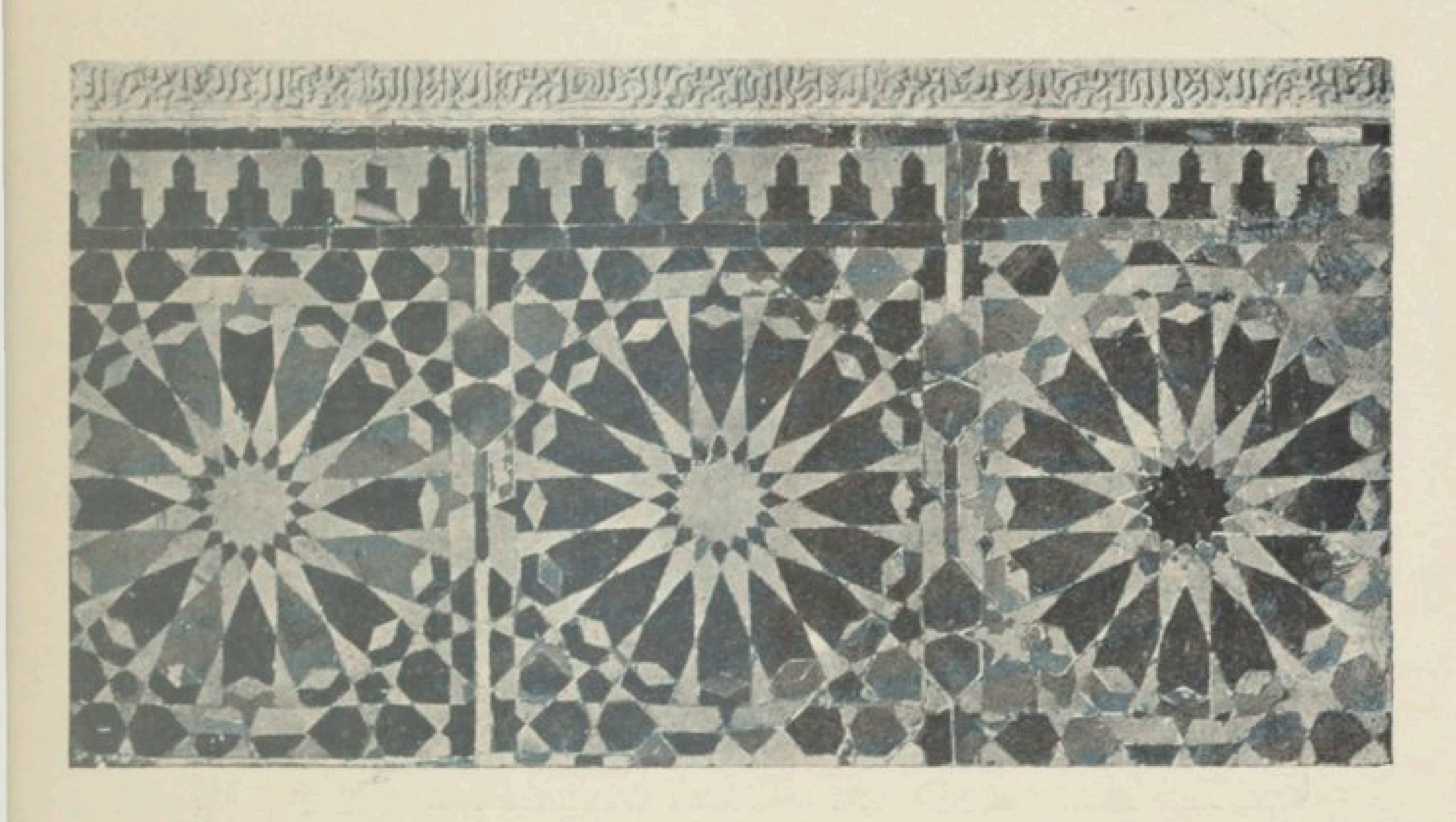
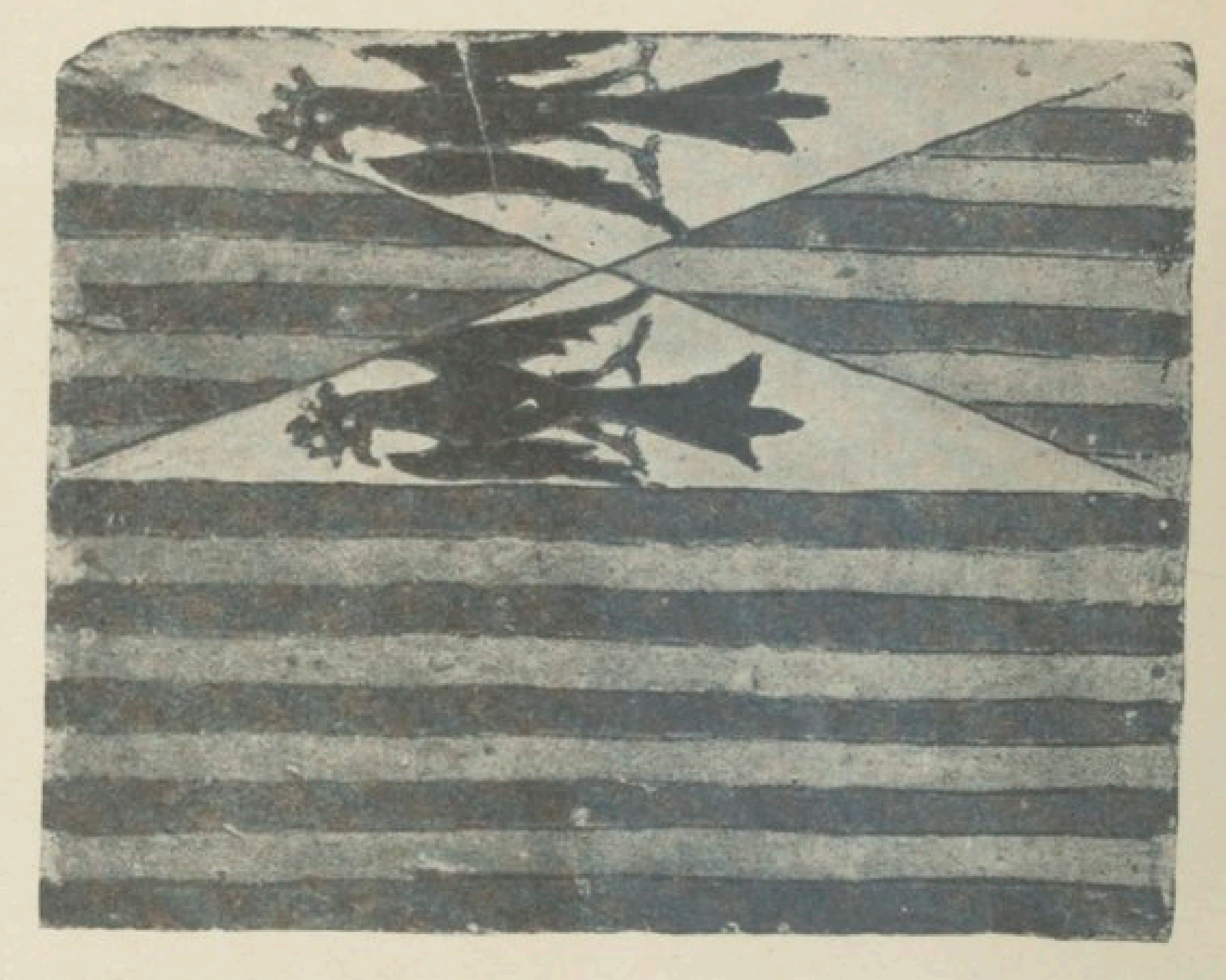


Fig. 403. — Frise de carreaux de revêtement d'Andalousie (Séville), XVIe siècle.

La Casa de Pilato en offre les sujets les plus variés. Un très grand nombre ont été dispersés et se retrouvent dans tous les musées et collections particulières d'Europe. Cette production des XIVe, XVe et XVIe siècles fut extrêmement active, et Séville surtout posséda alors de nombreux ateliers dans les faubourgs de Triana.

En dehors des carreaux, plutôt de petite dimension, où se retrouvent des armoiries (fig. 404), parfois aussi une bête (fig. 405), la caractéristique décorative de tous les autres est l'élément géométrique. Les combinaisons de lignes y sont variées à l'infini. La couleur est fournie par un bleu et un vert très clairs, soutenus par un brun presque terre de Sienne, qui renforce l'harmonie de tous les ensembles par la vigueur de son ton. Les lignes sont indiquées par un léger relief qui contribue à donner beaucoup d'accent au dessin, et l'émail en sa matité donne aux surfaces un aspect calme.



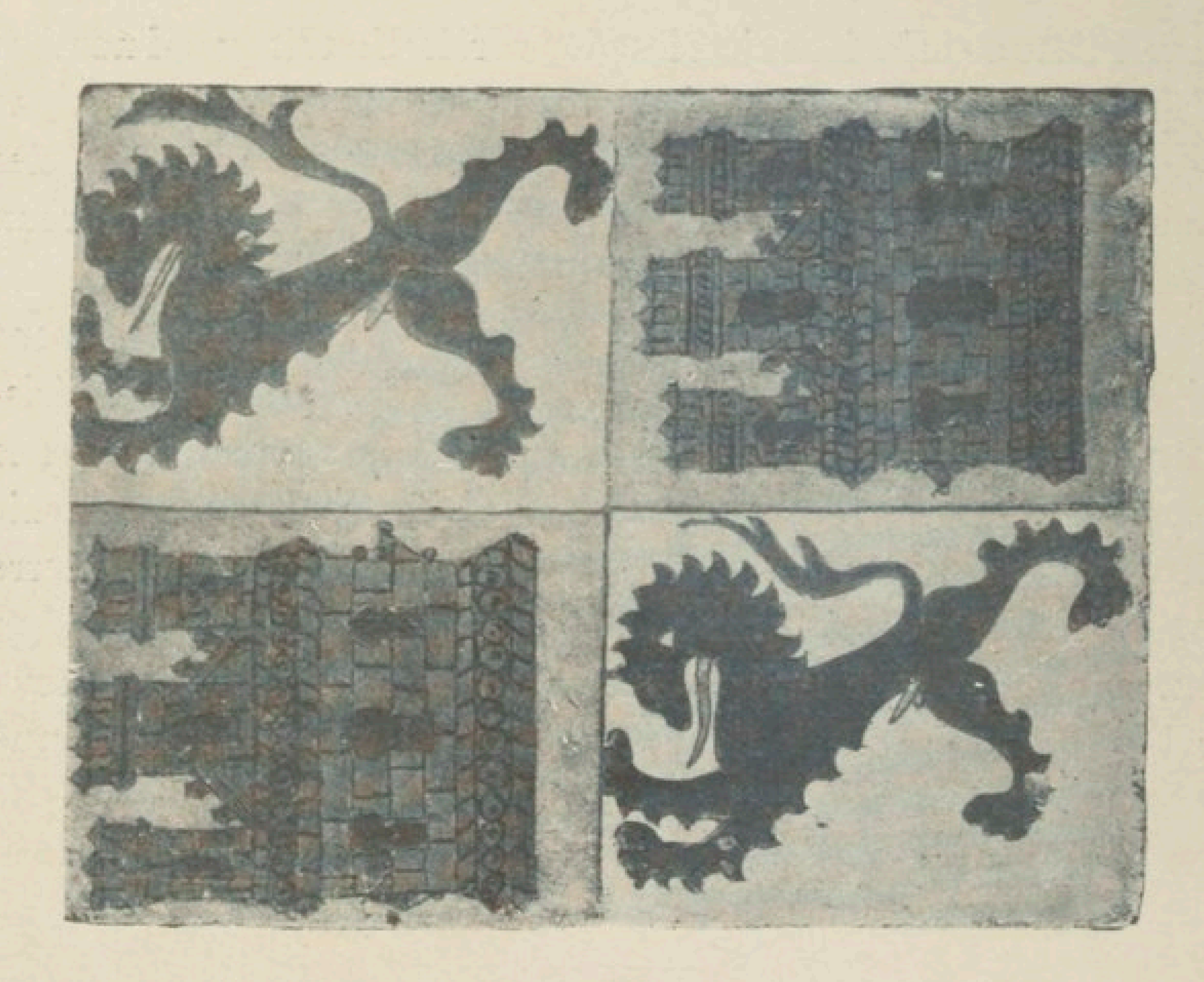


Fig. 404. — Carreaux à armoiries. Andalousie (Séville) (Musée de Valencia de Osma).

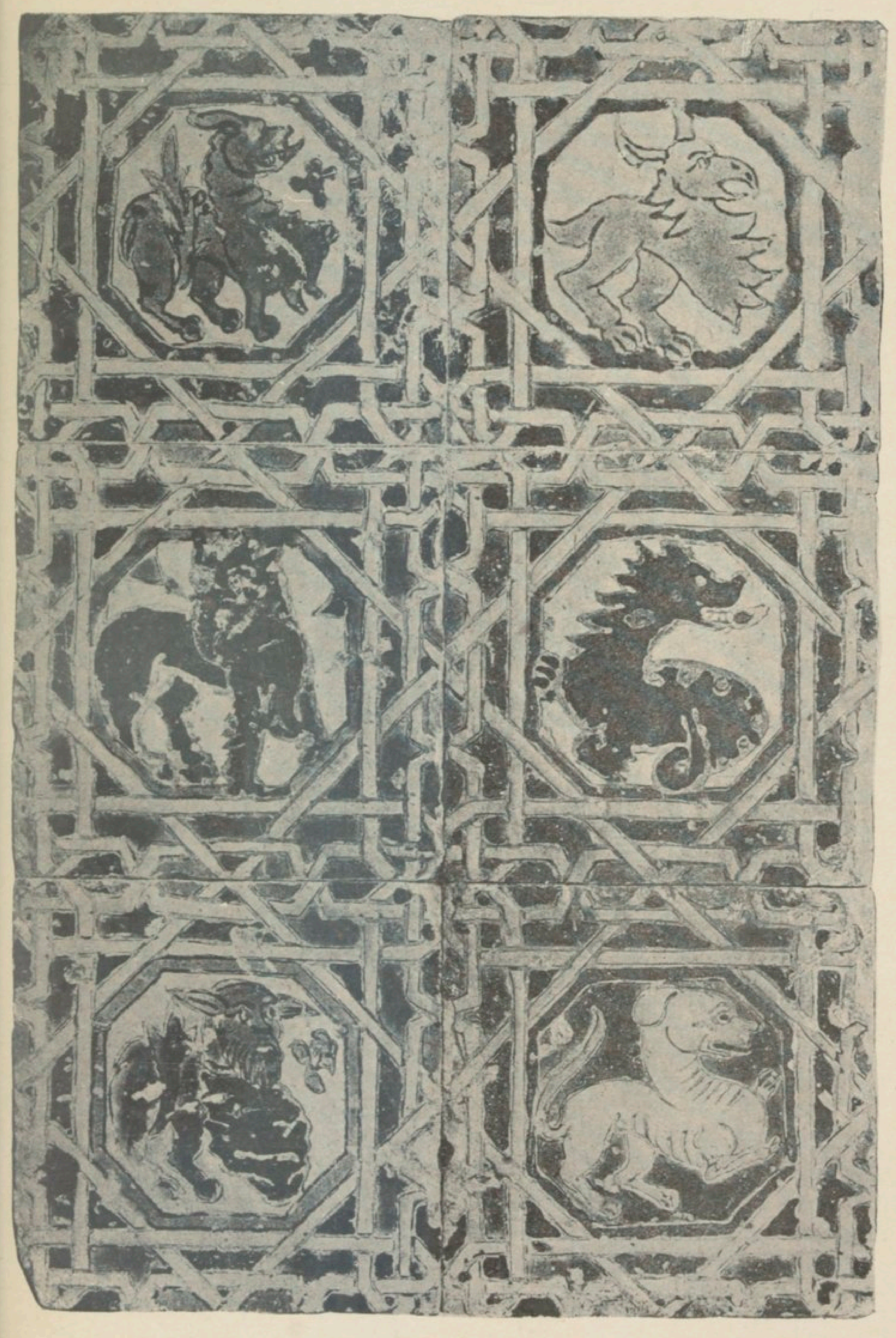


Fig. 405. — Carreaux de revêtement, Andalousie (Séville), XVe siècle (Musée de Valencia de Osma).

Dans la technique des azulejos, les procédés employés par les Arabes ont été de deux genres.

A l'époque primitive, c'est-à-dire au XIIIe siècle, le procédé fut celui dit *à la mosaïque*, par petites pièces assemblées par les maçons (fig. 406); les tonalités étaient blanches, vertes, bleues, noires et jaunes. Le procédé était difficile et coûteux ; il a été décrit par M. W. Marçais dans son livre sur les monuments de Tlemcen [1].

Plus tard, au XIVe siècle, dans l'entre-croisement de grands rubans

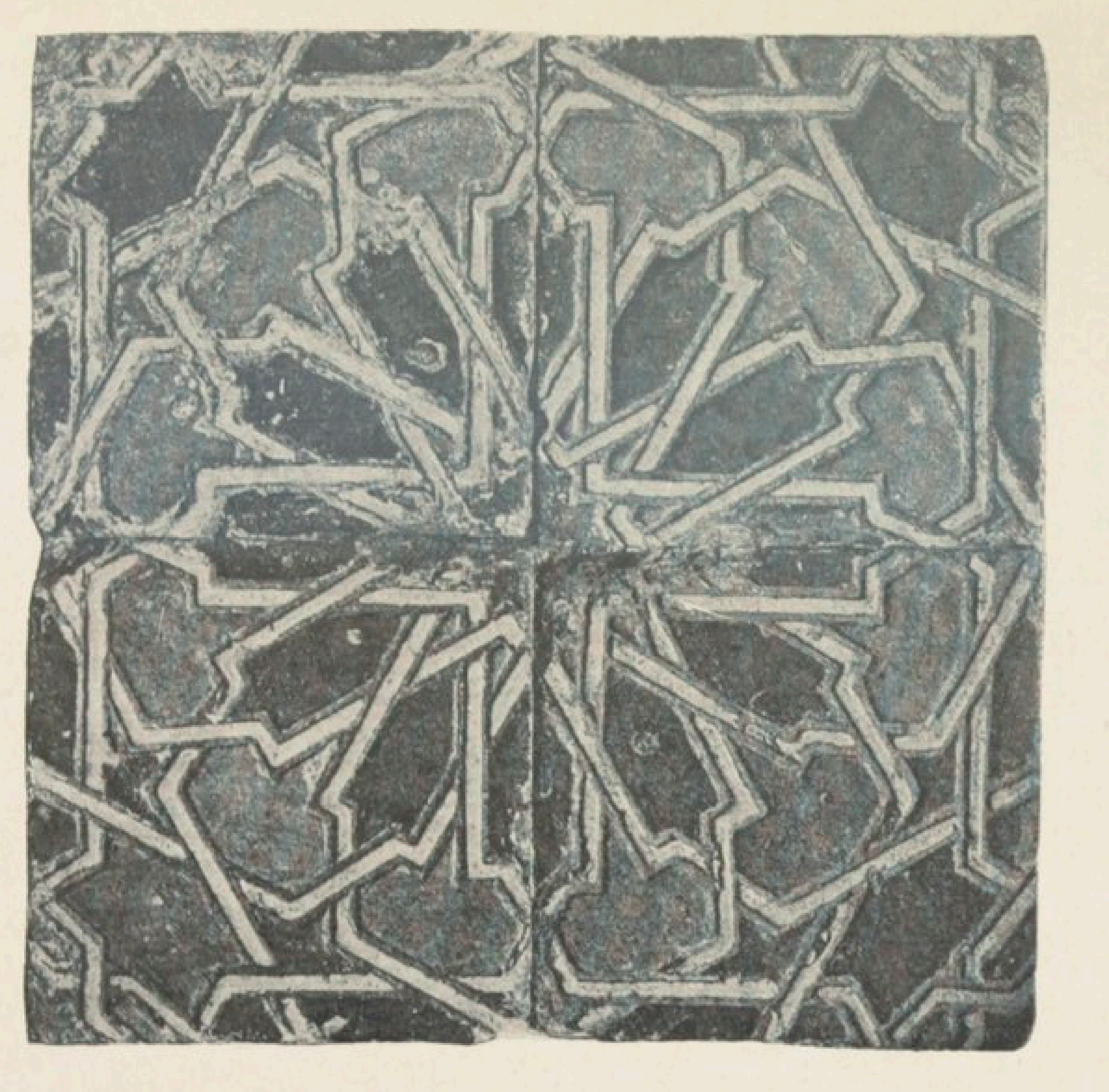


Fig. 406. — Carreaux d'assemblage en mosaïque, à armoiries. Andalousie (Séville), XIIIe-XIVe siècles (Musée de Valencia de Osma, à Madrid).

blancs, les petits espaces réservés entre eux étaient remplis par de petits morceaux.

Au XVe siècle, il fallut trouver un procédé plus facile et moins coûteux : ce fut celui dit de *cuerda seca*, où le dessin était exécuté *de plano*, à plat, avec un pinceau à la graisse, afin d'empêcher, en les apposant, les touches d'émail de fusionner entre elles, formant ainsi une sorte de cloisonné céramique (fig. 407) ; un beau carreau à décor héraldique du Musée archéologique de Séville est daté 1503. Ce fut aussi le procédé d'impression à la matrice, dans la terre dégourdie, dit

1. W. Marçais, *Les monuments arabes de Tlemcen*, Paris, 1903 : Introduction, p. 53 et 75.



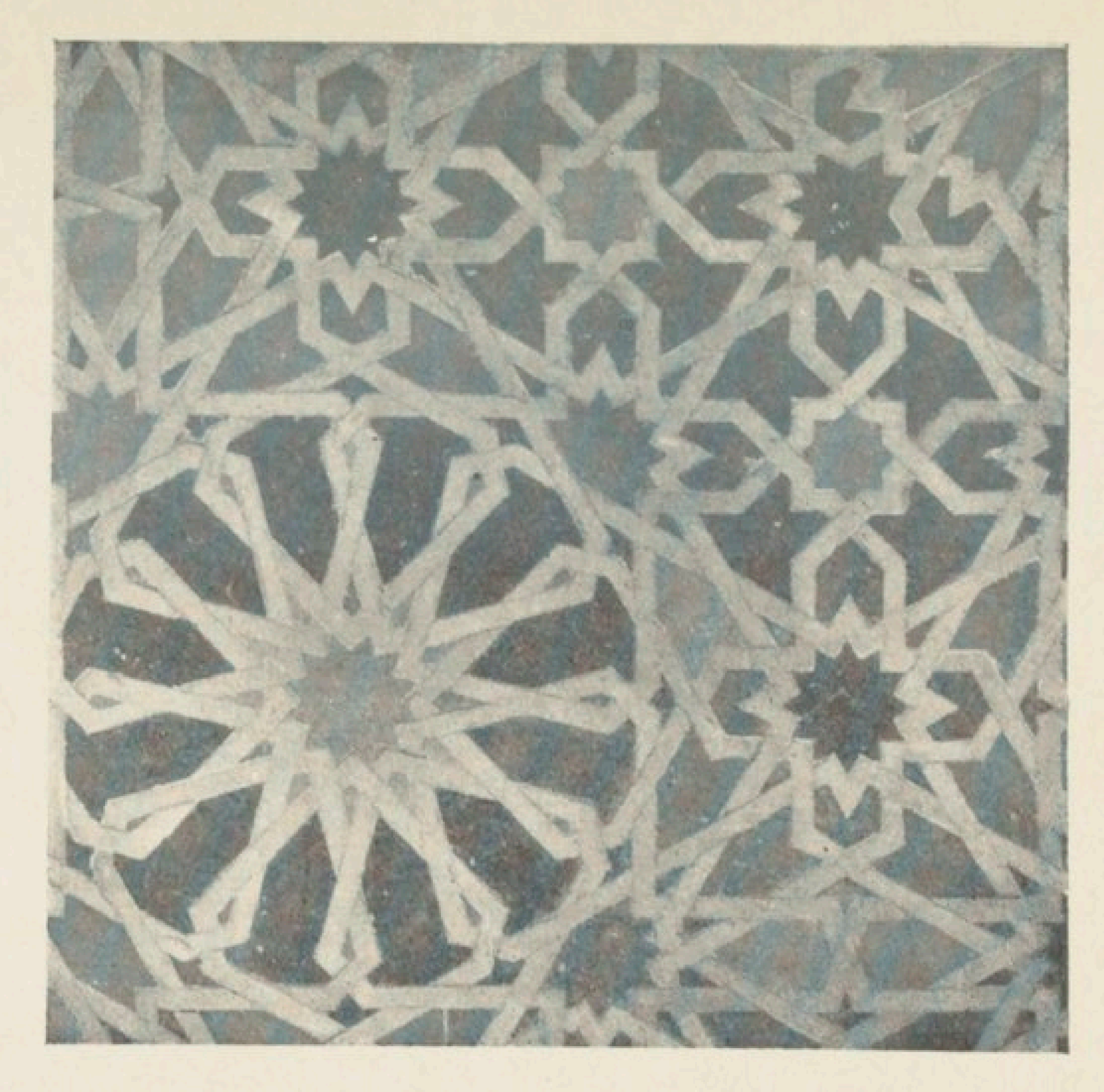


Fig. 407. — Carreaux de revêtement à la *cuerda seca*. Andalousie (Séville), XVIe siècle.

façon de *cuenca*, qu'on peut encore appeler le procédé de l'estampage, du XVe au milieu du XVIe siècle pratiqué par les ateliers de Séville (Triana) et de Tolède.

Mais depuis longtemps alors, si la tradition perpétuait ces pratiques, le goût de la faïence peinte et polychromée à l'italienne s'était répandu en Espagne, et la céramique dite de *pisano* allait y rencontrer une fortune surprenante ; on y fit alors des carreaux losangés peints en deux bleus, à ornements héraldiques et banderolles à lettres gothiques, qui rappellent le pavement de l'église San Giovanni a Carbonara à Naples.

Il semble bien que les potiers de Triana, qui fabriquèrent ces azulejos, durent être tentés d'appliquer les mêmes procédés aux plats et aux vases qui étaient alors d'usage courant. Et de fait nous connaissons toute une série de céramiques de même espèce, auxquelles le baron Davillier donna pour origine la petite ville de Puente del Arzobispo [1], près de Tolède et de Talavera. Là encore le baron Davillier avait conclu un peu vite sur la foi d'une communication de son ami M. de Goyena, et l'existence affirmée d'un plat portant au revers, en oxyde de manganèse, la marque. Jamais il n'a été possible de retrouver trace de ce plat, jamais cette fameuse marque ne s'est retrouvée sur aucun autre. Il est vrai que, dans la collection de M. de Osma, se trouvent deux plats de cette espèce avec la marque R, qu'avec de l'imagination on peut interpréter comme il plaira, mais qui peut fort bien n'être qu'une marque d'ouvrier et non de lieu.

En examinant attentivement ces plats, le procédé est identique à celui des azulejos à la *cuerda seca* ; la présence des animaux qui les décorent se retrouve sur les azulejos, et, étant données les traditions de la *cuerda seca* à Séville, il est tout naturel de penser que des plats et des vases y ont été fabriqués d'après ce procédé. Les couleurs dominantes y sont le blanc, le jaune et le vert clair. En dehors des plats décorés d'animaux (particulièrement de lièvres), dont la collection de M. de Osma est si riche, et qu'on rencontre encore au Musée de Madrid, au British Museum et au Victoria Albert Museum, ainsi qu'une pièce intéressante au Musée de Sigmaringen, deux plats

1. Baron Ch. Davillier, *Les arts décoratifs en Espagne*, 1879.

singuliers avec un griffon et une tête humaine de profil (Musée de Osma Valencia)[1], il existe des pièces de formes assez rares, comme la cruche à buste de femme du Musée de Sèvres, et l'étonnant aquamanile en forme de quadrupède (chien ou mouton) du legs de M. Piet-Lataudrie, au Musée du Louvre[2] (XVIe siècle) (fig. 408).

Telle est, brièvement indiquée en son développement, l'histoire de la céramique que les Maures pratiquèrent en Espagne. Elle est d'un intérêt considérable par tout ce qu'elle dut au génie décoratif de l'Orient et par tout ce qu'elle apporta à l'Italie dans la technique du lustre appliqué à la céramique.

1. *Exposición histórico de Madrid*, 1892, pl. GLIX.
2. G. Migeon, *Revue de l'art ancien et moderne*, avril 1906 ; *Musée du Louvre : Orient Musulmàn*, II, n°s 292-293, pl. LI.



Fig. 408. — Aquamanile. Andalousie (Séville), XVIe siècle (Musée du Louvre).

XXII

LA CÉRAMIQUE DU MAGHREB

L'étude archéologique des pays de l'Islam africain a fait de grands progrès, depuis le jour où le général de Beylié avait eu la curiosité d'y entreprendre les premières recherches. Nous devons beaucoup aux études historiques et archéologiques obstinées que M. Georges Marçais lui consacre avec tant de clairvoyance depuis quelques années [1] et aux recherches que poursuit au Maroc l'Institut d'études marocaines de Rabat, si heureusement institué par le maréchal Lyautey.

Chronologiquement, c'est la Tunisie qui doit tout d'abord attirer l'attention et appeler des recherches plus continues. C'est à Mahdiya, port regardant l'Orient, et en ayant toujours subit les influences, qu'elles doivent être poursuivies.

Cette dynastie berbère des émirs Zirides, d'abord à Mahdiya, puis à Kairouan, et dans sa banlieue à Sabra, où ils avaient élevé des palais de plaisance, connut déjà, au XIe siècle, une puissance et un faste que nous évèlent les premières constatations qu'a pu faire Georges Marçais, dont les découvertes dans la plaine de Kairouan commencent seulement à nous donner quelque idée de leur art. Nous avons vu antérieurement que leurs rapports constants avec l'Égypte et la Mésopotamie des Khalifes sont bien prouvés par le revêtement céramique du *mihrab* de

1. Général de Beylié, *La Kalaa des Beni Hamad*, Paris, Leroux, 1908 ; Marçais (Georges), I, *Les poteries et faïences de la Kalaa des Beni Hamad, XIe siècle*, Constantine, 1913 ; III, *Poteries et faïences de Bougie*, Constantine, 1916; *Revue de l'art ancien et moderne*, septembre-octobre 1923.

la mosquée de Kairouan ; nous en avons parlé au début du chapitre de la céramique.

En revenant sur les intéressantes découvertes du général de Beylié en 1908 dans la province de Constantine, à la Kala des Bani Hammad, émirs rivaux des Zirides de Tunisie, Georges Marçais a montré tout ce que cette forteresse berbère, fondée en 398 (1007), avait gagné à la ruine de Kairouan consommée par les Arabes de Haute-Égypte à la fin du XIe siècle ; mais aussi qu'elle ne tarda pas à subir un destin semblable, après une durée de moins d'un siècle, et que les Bani Hammad avaient dû, en l'abandonnant, faire de la cité maritime de Bougie leur capitale, bénéficiant des dépouilles de la Kala ruinée, dont il ne restait rien en 1148. La déchéance de Bougie était aussi complète au début du XVIe siècle.

Avec la plus parfaite méthode, Georges Marçais a dessiné, étudié les nombreux fragments de céramique découverts dans le sol des deux cités hammadites, et recueillis par les Musées d'Alger et de Constantine. En présence des fragments à décor lustré, il a bien établi, après Ibn Hawkal (Xe siècle)[1], la filiation technique et décorative de l'art mésopotamien, bien qu'il ne connût pas encore les preuves convaincantes des fouilles allemandes de Samarra. Et, s'il reconnaît que les palais de Madinat ez-Zahra, près Cordoue, ainsi d'ailleurs que Foustat, fournissent des débris de céramique semblable, je suis d'accord avec lui pour ne pas croire à un courant de retour d'ouest à est, mais au contraire pour constater les étapes suivantes du développement céramique d'est en ouest (*mihrab* de Kairouan fin du IXe siècle, Madinat ez-Zahra Xe siècle, Kala XIe siècle, Calatayud d'après Idrisi milieu du XIIe siècle). Tout prêt à reconnaître comme lui que, dans ce grand courant d'expansion, des ateliers locaux indigènes ont pu et dû s'établir aussi bien à Foustat qu'à Madinat ez-Zahra et chez les Hammadites, pour fabriquer des céramiques d'après les données que leur avait fournies l'Irak.

Puis, poussant plus loin ses investigations, M. Georges Marçais, étudiant les séries si variées de documents céramiques qu'il avait devant lui, a très subtilement suivi les prolongements que cette céramique

1. *Journal asiatique*, 1842, I, 177-178.

asiatique avait pu pousser dans tous les pays musulmans de la Méditerranée occidentale, à Bougie, à Tlemcen, où des découvertes bien intéressantes furent faites par le savant arabisant Alf. Bel, sur le site de la vieille cité d'Agadir [1] : matrice à estamper, débris de cette technique, ainsi que de celle à décor peint du xe et du xie siècle, et jusque sur la côte provençale marseillaise [2].

Il n'est pas contestable qu'à dater d'une certaine époque le Maghreb, surtout occidental, fut sous l'influence directe de l'Andalousie, ainsi que l'ont établi William et Georges Marçais dans leur excellent ouvrage sur Tlemcen [3]. Un texte d'Ibn Khaldoun ne laisse aucun doute sur les emprunts qu'un prince tlemcénien comme Abou Tachfin dut faire à l'art grenadin. Les carreaux lustrés de la mosquée du Mechouar à Tlemcen sont d'origine andalouse. Le procédé de mise en place, dès le xive siècle, est de la technique de la mosaïque de faïence, en combinaison de carreaux de tons différents, découpés selon un dessin préalable, et encastrés les uns dans les autres.

Tlemcen connut aussi l'industrie des carreaux de pavement à estampages (à Sidi-bou-Medine et au petit musée), et M. Alf. Bel a étudié une série de margelles de puits à décor estampé à la matrice, tout à fait en rapport avec les margelles et les jarres d'Andalousie.

Au Maroc, la céramique fut pratiquée très anciennement. Les minarets almohades de Marrakech (Kotoubiya et Kaçba), xiie siècle, ont des frises de terre cuite émaillée. En-Nasir, sous les Almohades († 1214), parle de nombreux ateliers de potiers qu'il vit alors à Fez. Au xive siècle, la céramique y était en grande faveur pour les revêtements muraux en carreaux émaillés (Zallij) sous le Merinide Soulaïman († 1310). M. Alf. Bel, au cours de sa mission à Fez, put y faire quelques recherches qu'appuyait sa lecture de la chronique de 1325 [4].

1. Alf. Bel, *Un atelier de faïences du Xe siècle à Tlemcen*, Constantine, 1914 ; *Bulletin archéologique*, 1911, p. 14-15.
2. Magnan (F.), *Bulletin de la Société archéologique de Provence*, 1910, n° 16, p. 185, pl. X.
3. W. et G. Marçais, *Les monuments arabes de Tlemcen*, Paris, Fontemoing, 1903.
4. Alf. Bel, *Les industries de la céramique à Fez*, Alger, 1918.

Il n'est pas certain qu'on ait conservé au Maroc de la vaisselle de faïence de ces époques anciennes. La belle série de plats et pièces de formes, provenant en grande partie de la collection Libert, et réunis au petit Musée de Rabat (Madrasa des Oudaya), ne sont sans doute pas aussi anciens.

BIBLIOGRAPHIE

Butler (A. J.), *Islamic pottery*. Ed. Benn, Londres, 1926.
Deck, *La faïence* (Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts).
Evans (lady), *Lustre pottery*, Londres, 1920.
Falke (Otto von), *Majolika*, Berlin, 1896.
Fortnum, *Catalogue of the majolica in the Museum of Kensington*; *Majolica*, Oxford, 1896.
Fouquet (Dr), *Contribution à l'étude de la céramique orientale*, Le Caire, 1900.
Godman (Collection), *Catalogue*, Londres, 1901.
Hannover, *Majolica*, manuel, adaptation anglaise par Rackham, Londres, 1924.
Jacquemart, *Les merveilles de la céramique*, Paris, 1866.
Jacquemart, *Histoire générale de la céramique*.
Kuhnel (Er.), *Islamische Kleinkunst* (Keramik, Berlin, 1925); *Maurische Kunst*, Londres, 1920).
Marryat (J.), *History of pottery and porcelain*, London, 1857.
Marryat, Traduction française.
Martin (Dr), *Keramik von Central Asien*.
Migeon (Gaston), *La céramique orientale à reflets* (Gazette des Beaux-Arts, septembre 1901).
Parvillée (Léon), *Architecture et décoration turques au XVe siècle*.
Pézard (M.), *La Céramique archaïque de l'Islam*, 1 vol. texte, 1 album de planches, Paris, Leroux, 1920.
Pier (Ch.), *Pottery et the Near East*, New-York, 1909.
Riefstahl (M. R.), *The Parish Watson collection of muhammedan potteries*.
Rivière, *La céramique dans l'art musulman*. Introduction de G. Migeon, Paris, Lévy, 1913-1914.
Sarre et Martin, *Exposition de Munich*, 1912.
Sarre, *Ausgrabungen von Samarra*. Keramik (Berlin, 1925).
Wallis (H.), *Notes of some examples of early Persian lustre vases*, London, 1885-1889.
Wallis (H.), *Persian ceramic art in the collection of M. du Cane Godman*, 1891-1893.
Wallis (H.), *Typical examples of Persian and Oriental ceramic art*, London, 1893.
Wallis (H.), *Persian lustre vases*, London, 1899, et Leroux, Paris.

CHAPITRE XIII

LES TISSUS

I

TÉMOIGNAGES.

L'étude des tissus de fabrication musulmane ramène fatalement à celle des tissus sassanides, coptes et byzantins. Dans cet art, moins encore peut-être que dans tout autre, il n'y eut de transition brusque ; les lois d'évolution, régissant toutes les manifestations de l'activité humaine, s'appliquent ici comme ailleurs. C'est peu à peu, par des étapes lentes, successives et mystérieuses, que les choses changent de milieux de consommation, de centres de production, abandonnant les pays en décadence où les produits de luxe ne trouvent plus de possibilités de circulation, pour passer en des pays en progression où les marchés leur sont ouverts. C'est ainsi que l'art chemine, portant en lui tous les germes d'éclosion qui fructifieront si le milieu est propice à leur développement.

Quand l'Égypte devint musulmane au VIIIe siècle, les arts industriels y étaient pratiqués par les Coptes, et nous avons dit quelle part d'influence ils avaient pu avoir sur le conquérant de nature nomade, et jusque-là peu enclin à ressentir des impressions d'art. Mais, tout en reconnaissant la part d'influence que l'art copte avait pu exercer sur l'art arabe d'Égypte à ses débuts, il ne faudrait tout de même pas pousser les choses à l'extrême, comme l'a fait M. Gayet, et faire du Copte le seul éducateur de l'Arabe. La question est beaucoup plus complexe, parce

que la domination arabe ne s'est pas limitée à l'Égypte, qu'elle s'étendit sur de vastes régions de l'Asie et de l'Afrique, où elle prit contact avec des peuples dont l'histoire était très vieille et les traditions séculaires, et que quelque autoritaire et rebelle à l'influence des vaincus que soit un conquérant, un travail lent, mystérieux et sourd pénètre peu à peu ses manières de penser, de sentir et d'exprimer.

Dans la décoration des tissus, en particulier, les Arabes en haine des chrétiens durent repousser toutes les représentations religieuses que les Coptes avaient empruntées à Byzance. Au contraire, tout ce qui relevait de la géométrie, de la combinaison des lignes et qui chez les Coptes était peut-être un vieux souvenir, un reflet tardif de la vieille civilisation phénicienne, cadrait fort bien avec le caractère arabe et devait devenir le premier fond des compositions décoratives. Les Arabes devaient aussi conserver du Sassanide, filtrés par le byzantin, l'ordonnance décorative, les roues tangentes ou isolées, les lignes horizontales de la disposition losangée et l'emploi hiératique d'animaux affrontés ou adossés très fréquemment de chaque côté du Hom des Perses. Puis intervient souvent une inscription à la louange de celui auquel le tissu était destiné, ou bien répétant quelque versets du Coran ou les noms du Prophète et de ses compagnons. Les tissus à inscriptions se retrouvent dans tout l'Orient et ne sont pour nous des documents précis que par les noms de possesseurs qu'ils portent. L'inscription accompagne souvent la décoration animée ou linéaire du tissu ; parfois aussi elle constituera toute la décoration.

Des historiens ont cru pouvoir tirer un critérium de la forme même des caractères : il faut, je crois, n'y pas attacher trop d'importance. On a dit que l'écriture *coufique* avait régné sans partage jusqu'au Xe siècle, quand apparut l'écriture *naskhi*, qui arrondissait et assouplissait les ligatures. La vérité est qu'on retrouve l'écriture naskhi très tôt, du moins sur des papyrus, et que, si le coufique a dominé, notamment dans l'épigraphie monumentale, il n'a pas régné sans partage.

Ce dont les Musulmans feront quelque chose de personnel, c'est l'ordonnance à semis qui leur permettra plus tard, quand ils seront émancipés, d'apporter dans la composition moins de rigidité et de raideur, plus de souplesse et de fantaisie.

Où ils retrouvaient un écho certain de leurs goûts, un reflet de leurs aspirations, c'est dans ces compositions sassanides, dans ces scènes de guerre ou de chasse, qui étaient à leurs yeux la meilleure part de la vie. Elles étaient venues jusqu'à eux directement par les peuples sassanides qu'ils avaient soumis, et indirectement par les Coptes d'Égypte chez lesquels ces formules décoratives avaient été subies, puis cultivées.

C'est alors que la difficulté devient grande de distinguer les tissus fabriqués à Bagdad de ceux qui furent faits au Caire. J'incline toutefois à croire que ces sujets de guerre ou de chasse, toutes ces représentations de cavaliers au galop, tirant de l'arc sur des fauves, sont plutôt œuvres d'Asie, de cet Orient musulman dont Bagdad était alors la capitale ; car il y a là une tradition d'art si étroitement respectée qu'il est plus logique de la chercher près de ses sources mêmes d'inspiration. Il est bien difficile de distinguer aussi les tissus qui furent faits en Égypte ou en Sicile, alors que ces deux pays comme la Syrie étaient sous la puissance des Fatimides. On ne doit pas oublier qu'aux mêmes époques l'Espagne, sous la domination des khalifes omeyyades de Cordoue, fabriquait aussi des tissus qui contribuent à augmenter la confusion.

Il nous faut voir maintenant ce que les textes nous fournissent d'indications sur l'industrie du tissu chez les peuples de l'Islam. La première fois qu'il est question de tissu arabe, c'est dans la ville sainte, à La Mecque, qui avait demandé à l'industrie textile les éléments principaux de décoration de la Kaba. A l'origine, l'Égypte avait fourni le voile tendu aux murs de la Kaba. L'an 157 (774), le poids des étoffes et tapis suspendus aux parois du sanctuaire était tel qu'il en compromettait la solidité. Par la suite, l'éclat de cette décoration ne fit que s'accroître, et le voyageur sicilien Ibn Djoubaïr, qui visita La Mecque en 1183, s'extasia devant la richesse de la décoration. A l'extérieur, trente-quatre étoffes étaient cousues ensemble ; ces tissus de soie verte contenaient de nombreuses inscriptions et des sortes de niches terminées en triangles. A l'intérieur, les colonnes mêmes étaient recouvertes d'étoffes.

M. Blochet a reproduit un tissu, qui est plutôt une broderie, apporté de Bagdad depuis bien des années par M. Gejou, et qui représenterait

la Kaba de La Mecque [1], et M. Blochet le croit du VIIIe siècle. L'aspect même du tissu et son caractère sont bien loin de confirmer cette ancienneté.

L'activité des métiers à tisser la soie en Égypte n'avait pas été moins grande après la conquête arabe. Makrizi cite un grand nombre de villes réputées pour leurs tissus : mais jamais sans doute on ne vit plus grandes richesses en ce genre que sous la dynastie fatimide. Il faut lire dans Makrizi la description des merveilles que ces sultans avaient entassées dans leurs palais. L'un d'eux, Mouïzz, avait fait exécuter une étoffe représentant la terre, avec les montagnes, les mers, les fleuves, les routes, les villes, et spécialement La Mecque et Médine. Chaque localité était accompagnée de son nom tissé en fils de soie, d'argent et d'or. Makrizi nous a conservé l'inventaire du trésor du sultan el-Moustansir, qui, en 1067, dut abandonner ses richesses à sa garde turcomane mutinée. Cette lecture vaut celle d'un conte des *Mille et une Nuits*.

Alexandrie était célèbre dans le monde entier par ses tissus, et les *voiles* alexandrins sont cités à tout instant dans nos anciens poèmes ou romans. Il est probable toutefois qu'il n'y faut pas voir une origine de fabrication : Alexandrie étant un immense entrepôt où venaient s'approvisionner les grands négociants européens du Moyen Age. On ne saurait nier cependant qu'on ait fabriqué en Égypte de très beaux tissus décorés jusqu'à la fin du Moyen Age. En 1414, le sultan d'Égypte, pour remercier le sultan Mouhammad Ier des félicitations qu'il lui avait adressées à l'occasion de son avènement au trône, lui expédiait cinq neuvaines de pièces d'étoffes égyptiennes.

A Damiette, à Dabik, à Damïra, à Touna, on fabriquait des étoffes fines, des robes tissées d'or, des étoffes à fleurs d'or dites *dabiki* et même des étoffes à représentations animées de personnages. C'était des fêtes, des chasses, des festins, des concerts, des danses d'almées, ou même des luttes et des combats. Et ces marchandises précieuses étaient emportées par les navires sarrasins ou chrétiens, qui les acheminaient par mer vers les pays du nord, où ils exercèrent une très grande influence sur les tissus européens, et même les caractères arabes déformés

1. Blochet, *Journal of Royal asiatic Society*, octobre 1923.

se retrouvent souvent dans les étoffes italiennes. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner du récit que font Bernard le Trésorier et Jacques de Vitry, quand ils racontent que les Croisés, s'étant emparés de Damiette en 1219, y trouvèrent entre autres richesses « abondance d'étoffes de soie chez les négociants ».

D'autres voyageurs nous ont parlé élogieusement des tissus de l'Égypte. Ibn Batouta en particulier vante des étoffes de laine de Bahnasa. Nassiri Khosrau dit n'avoir vu dans le monde entier de plus beaux tissus de laine pour turbans qu'à Asyiout, si fins qu'on aurait pu les prendre pour des tissus de soie. Tinnis était également renommée pour ses fines baptistes, que les tisserands décoraient de vives couleurs. Nassiri nous apprend même qu'il existait à Tinnis un *tiraz*, une manufacture royale qui ne fabriquait que pour les besoins des souverains d'Égypte. « Un roi de Fars, dit-il, offrit 20 000 pièces d'or pour une robe qui sortirait de la manufacture royale, mais il l'attendit tant d'années qu'il ordonna à son ambassadeur d'annuler la commande. » A Tinnis également, était fabriquée cette étoffe merveilleuse qu'on appelait *boukalamoun*, et qui changeait de couleur selon les heures du jour. Elle servait aux housses de selles et aux couvertures de litières. On y fabriquait pour le Khalife une robe appelée *badana*, dans laquelle il n'entrait que deux ukyiah de fil ; le reste du tissu était d'or.

Les souverains Mamlouks eurent à leurs cours un luxe effréné : amateurs d'étoffes somptueuses, ceux qui les entouraient l'étaient parfois plus encore. L'émir Salar se rendit célèbre par l'introduction à la cour de Malik Nasir d'une nouvelle mode de vestes de lin de Baalbek, finement décorées et ornées de pierres précieuses. La soie était d'usage courant, elle servait à faire les étendards, les gonfanons, les vêtements des serviteurs, les caparaçons des chevaux, les tentes de guerre et de chasse. Dans les *tiraz*, on tissait des étoffes à inscriptions ou à emblèmes qu'on retrouve pour l'usage du maître et de son entourage. C'était sans doute des marchandises destinées aux cadeaux diplomatiques. Les étoffes de soie et d'or faisaient partie de tous les trésors des princes musulmans et, au même titre que le numéraire, étaient pour eux une valeur d'échanges commerciaux : il en est qui payaient de cette façon tributs à leur souverain. De nombreux textes occidentaux nous

parlent de l'importation commerciale de ces tissus en Occident. Damas et Alep au Moyen Age étaient des places très importantes, et il s'y tenait des foires qui attiraient un très grand nombre de marchands. Des chroniqueurs du VIIIe siècle parlent de caravanes qui en revenaient chargées d'étoffes de soie et de pourpre de diverses sortes, de siglatons, de matelas ou coussins de soie habilement brodés à l'aiguille, de pavillons et de tentes d'un grand prix.

Les Croisés ne se firent pas faute de diriger contre ses caravanes leurs entreprises, et le sire de Joinville, dans son histoire de saint Louis, raconte : « Que le comte de Brienne, qui fu conte de Jaffe... desconfit une grant quantité de Sarrazins qui menoient grant foison de dras[1] d'or et de soie, lesquiex il gaaigna tous. »

Le drap d'Antioche, s'il est rarement cité au XIIe siècle, par exemple dans le *Roman de Parseval* de Chrestien de Troyes, l'est à tous moments dans les inventaires des XIIIe et XIVe siècles. Dans un inventaire de la cathédrale de Saint-Paul à Londres, de 1295, il est question d'une chape de certain drap d'Antioche sur champ noir avec des ornements tissés en fils d'or. Un autre de la cathédrale de Canterbury, de 1315, parle d'une chasuble rouge, dite d'Antioche, avec des oiseaux rouges brodés, puis des vêtements de drap rouge avec des oiseaux bleus à tête d'or (ceci est à retenir, car nous rencontrerons des soies toutes semblables à cette désignation), ou de drap bleu avec des oiseaux d'or.

On fabriquait également à Chypre des tissus précieux. Chrestien de Troyes, au XIIe siècle, en parlait déjà. Mais ce fut au XIIIe siècle que les fabriques s'y multiplièrent. M. de Mas Latrie[2] nous dit qu'après 1291 la prise de Saint-Jean-d'Acre avait donné un grand essor à la prospérité de l'île entière. Les Lusignan encourageaient des manufactures dans les principales villes de leur royaume. Nicosie fabriqua des tissus de soie comparables à ceux de Damas, et qui étaient exportés en Europe sous le nom de *damas de Chypre,* des brocarts de soie tramés d'or. Les teintures y étaient célèbres pour l'éclat et la solidité des couleurs. L'*or de*

1. Le mot *dra, drap,* est utilisé au Moyen Age dans un sens général, qui ne le limite nullement à l'étoffe tissée en laine (Voir à ce mot le *Glossaire* Gay).
2. *Souvenirs de Nicosie* (le Correspondant, 1847).

Chypre, si recherché au Moyen Age, et imité par les passementiers italiens du XVe siècle, n'était autre chose que ces petits cordonnets en or, tressés encore aujourd'hui avec une extrême adresse par les femmes chypriotes.

Dès les premiers siècles de l'Hégire, Damas produisait aussi des *poiles de soie.* Idrisi dans sa géographie affirme qu'on y fabriquait des étoffes de soie et de bourre de soie, et notamment des brocarts d'un prix très élevé, et d'une rare perfection de travail, qui les fait, dit-il, les égales des plus rares productions d'Ispahan et de Nisapour.

Marco Polo, en bon Vénitien que la chose intéresse, ne manque pas de noter la beauté des soieries fabriquées dans l'Asie Centrale. Quand il arrive à la cour du Khan de Tartarie, il s'émerveille de la splendeur des vêtements de ces Barbares. Les lits mêmes des maisons de poste avaient de riches draps de soie. Quand il arrive en Perse, il est frappé de la beauté des draps d'or et de soie, et il note l'intense exportation qu'on en fait. Kazwin, l'ancienne Arsacie des Parthes, était particulièrement renommée. Il voit partout les métiers travailler chez des Turcomans et à Mossoul. Là les étoffes de soie brochées d'or étaient appelées *mosulin,* d'où le nom de mousselines transporté depuis aux toiles de coton.

Dans la Perse et l'Asie Mineure, les tissus, à côté de motifs purement ornementaux, contenaient des portraits de souverains. De ce nombre étaient ceux qu'on admirait dans les palais de Bagdad, du temps du khalife abbasside Moutawakil, mort en 861 [1].

M. Guest, l'éminent épigraphiste anglais, m'a communiqué un passage d'el-Oukbari (1287, vol. II, p. 261) dans lequel est décrite la tente de Saïf-ed-Daoula (337 de l'Hégire), toute décorée de figures d'animaux chassant, de lions, de lièvres et d'oiseaux, et même la figure de l'empereur romain.

1. Karabacek, *Die persische Nadelmalerei Susandschird.*

II

TISSUS DE SOIE DE LA PERSE OCCIDENTALE OU DE LA MÉSOPOTAMIE SOUS LES ABBASSIDES

Il paraît assez logique de chercher la plus ancienne origine des tissus musulmans dans les régions où l'Islam s'est trouvé en premier et étroit contact avec l'Iran Sassanide vaincu, dont les formules artistiques très développées et si caractéristiques se retrouvent dans certains tissus musulmans des plus hautes époques du Moyen Age. L'islamisation de la Perse, après la chute des Sassanides, n'amena pas une brusque transformation dans la pratique du tissage, qui resta dans les mêmes voies pendant trois à quatre siècles encore. Trouvant en Perse un art admirablement développé, les Arabes y puisèrent les éléments d'un art nouveau qui se propagea par l'amplitude de ses révélations dans tout le bassin de la Méditerranée, et jusqu'en Espagne, à Cordoue. C'est cette diffusion qui rend si difficile la distinction entre l'art persan et l'art des pays qui s'en sont inspirés. Il fut dominant à Bagdad sous le Khalifat des Abbassides, et pendant longtemps l'Irak demeura la liaison entre les provinces musulmanes de l'Est et celle de l'Ouest, le lieu d'échanges et de réaction des unes aux autres. En étudiant quelques-uns de ces tissus, nous pourrons peut-être en dégager les caractères communs.

Tissu de soie à décor d'éléphants (*Kunstgewerbe Museum* de Berlin). — Il a pendant longtemps été classé comme byzantin par Julius Lessing, après qu'il l'eut acquis d'une église de l'Aragon, par rapprochement avec la fameuse étoffe aux éléphants provenant du tombeau de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, portant une inscription byzantine. Otto von Falke, par une analyse serrée des éléments du décor, paraît avoir eu raison de classer le premier tissu parmi les musulmans, en s'attachant aux détails ornementaux, floraux ou végétaux, qu'il retrouve dans d'autres morceaux nettement musulmans, et en en cherchant le

prototype dans l'éléphant sassanide de la chasse sculpté aux parois de Tak-i-Boustan [1].

Tissu du suaire de Saint-Victor (*Trésor de la cathédrale de Sens*) décoré d'un personnage étranglant un lion, dans lequel on a souvent voulu voir un sujet d'iconographie chrétienne : Daniel dans la fosse aux lions (Dréger et Ch. Diehl). Montaiglon y avait deviné un souvenir sassanide, et l'abbé

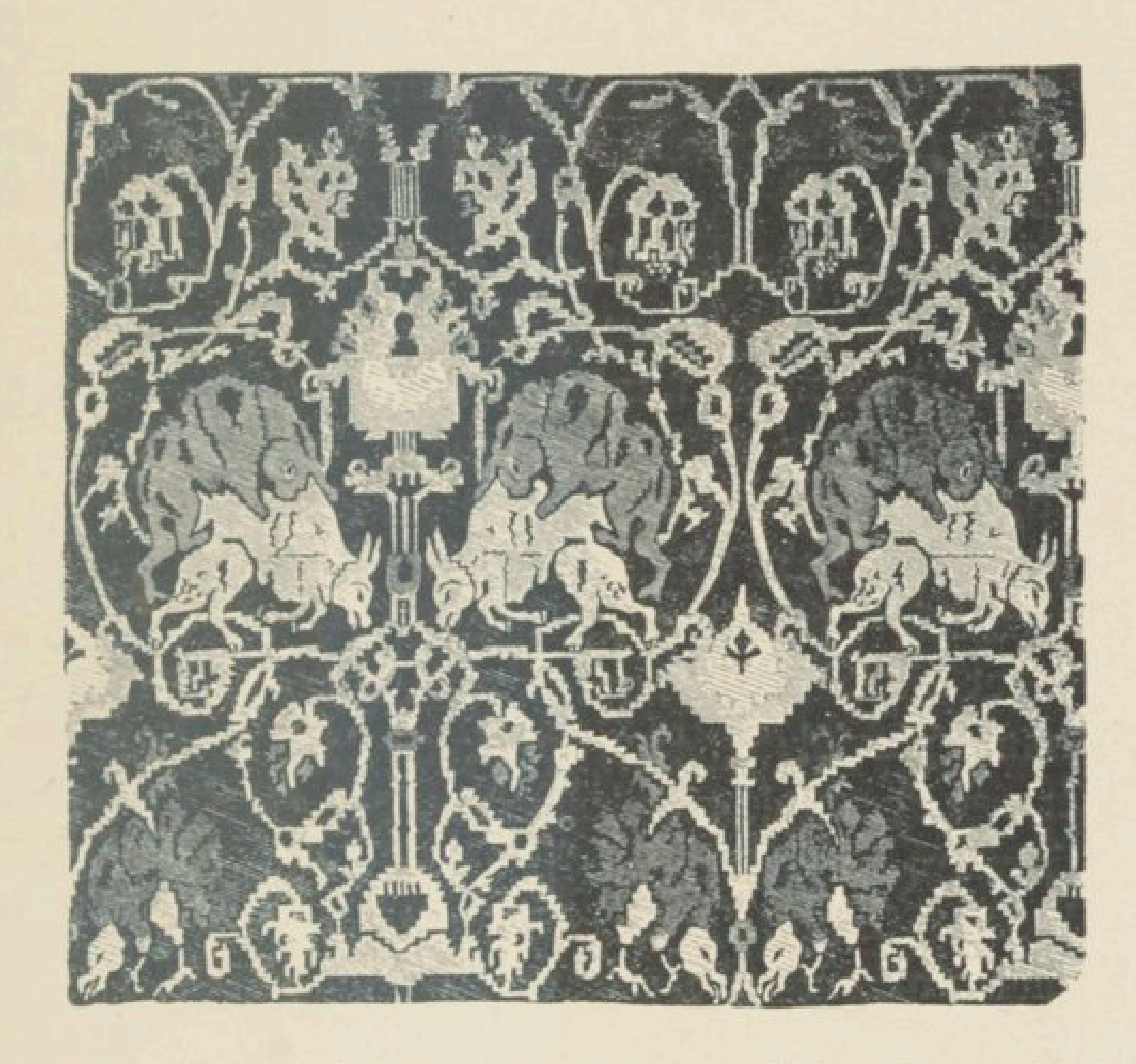


Fig. 409. — Pluvial de soie. Perse, Xe-XIIe siècles, Église de Pébrac (Haute-Loire).

Chartraire un souvenir assyrien : ils étaient dans la bonne voie. Falke s'y est rallié, trouvant dans le costume de l'homme un pur caractère persan, on devrait même dire chaldéen (le héros Gilgamès, première esquisse de l'Hercule grec). Sa chevelure est celle d'un roi sassanide (d'après les monnaies) ; l'attitude de la lutte debout se retrouve

1. Julius Lessing, *Die Gewerbesammlung der Kunstgewerbe Museum*, Berlin, 1900 ; Otto von Falke, *Kunstgeschichte der Seïden Weberei*, 2 vol., Berlin, 1913, fig. 128.

plus hiératique, moins réaliste dans la sculpture achéménide. Matériellement ce tissu, comme le précédent avec les éléphants, est de même texture et même valeur de couleurs. Il est curieux de comparer la copie qu'en a faite un chrétien byzantin (tissu d'Eichstadt en Bavière)[1]. — Cette représentation humaine dans un tissu musulman apparaît pour ainsi dire unique à cette époque (nous la retrouverons sur le tissu du Trésor de Vich) ; et, dans les autres tissus qui paraissent appartenir à ce groupe, les représentations d'animaux s'imposeront seules, avec une stylisation absolue et une sorte de répugnance à rappeler les formes de la vie.

Doit-on classer comme musulman un *tissu* de soie du Trésor de l'*Église de la Couture du Mans*, qu'après Cahier et Martin j'avais moi-même considéré comme iranien-sassanide ? Falke en juge ainsi : ces deux lions verts sur fond rouge, affrontés de chaque côté d'un autel du feu, c'est bien une représentation sassanide, mais les bêtes, d'après lui, rappelleraient mieux les lions sculptés au Xe siècle sur les murs de Dyarbekir[2]. Je n'en suis pas certain.

Je serais tout à fait d'accord au contraire pour le magnifique tissu de soie, formant pluvial (fig. 409), de l'église de Pébrac (Haute-Loire)[3]. Dans un étrange et souple entrelacement de tiges en arabesques décrivant des rinceaux au bout desquels apparaît un motif floral aussi loin que possible de la Nature, des rangées de fauves terrassent des onagres, ou des autruches affrontées paissent ; couleurs dominantes, carmin, vert et jaune sur fond noir qui les fait valoir. Décor d'un étrange caractère où l'on ne peut pas dire qu'on retrouve une formule sassanide, mais qui renferme en germe tout l'ensemble du décor arabesque. Ce thème de la lutte de deux animaux, qu'on retrouve si souvent (sur un tissu qui vient de Clairvaux, c'est un oiseau qui attaque un autre oiseau) est prodigieusement ancien en Orient : on le retrouve sur les intailles assyriennes, sur les cylindres chaldéens.

1. Abbé Chartraire, *Catalogue du Trésor de la cathédrale de Sens*; *Revue de l'art chrétien*, 1911, p. 371 ; Cahier et Martin, *Mélanges*, II, pl. XVIII ; Otto von Falke, fig. 129.
2. Falke, fig. 134.
3. Aymard, *Annales de la Société académique du Puy*, t. XXI ; Gaussen, *Portefeuille archéologique de la Champagne : Tissus*, pl. XIII.

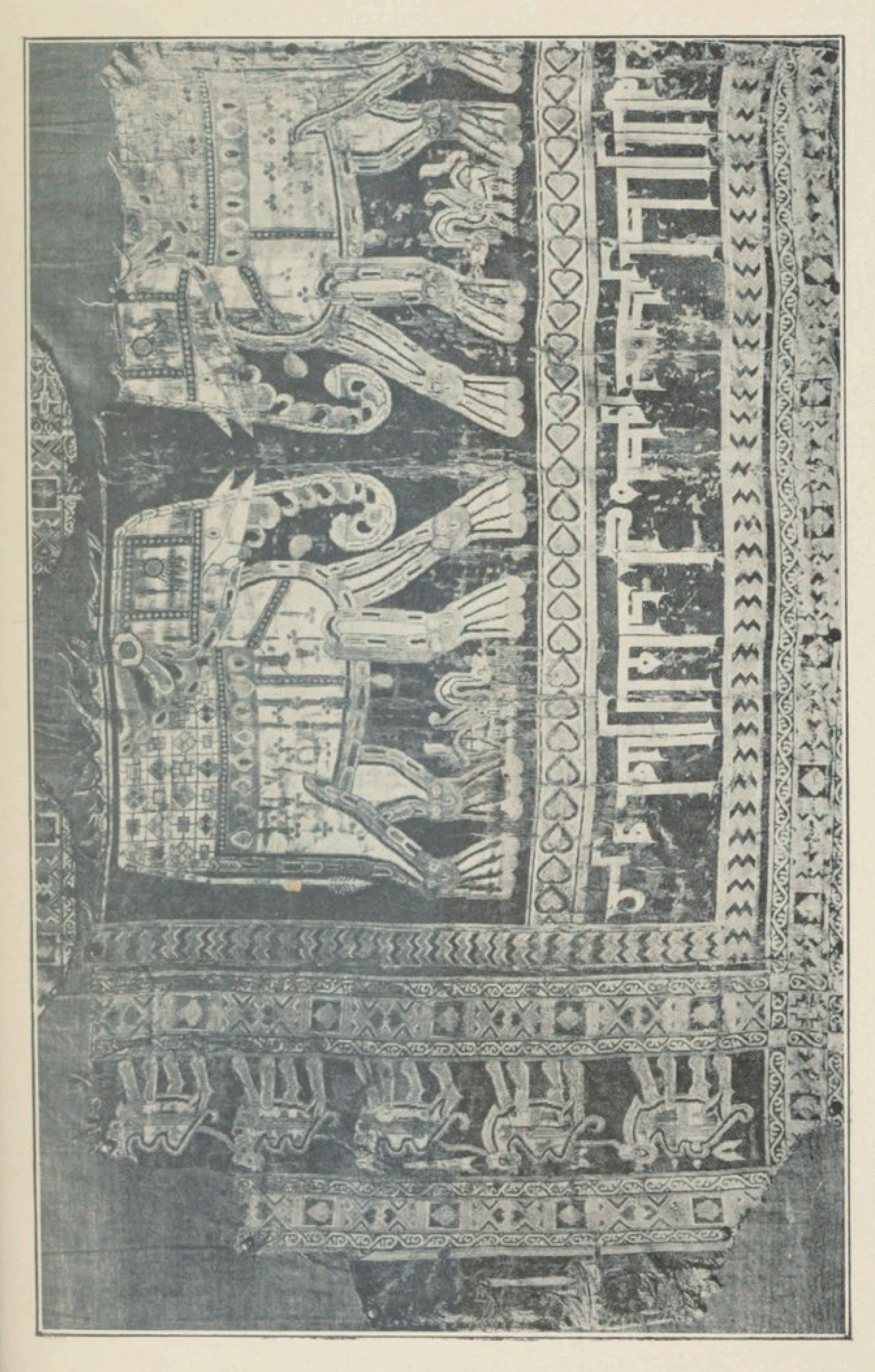


Fig. 410. — Tissu, soie et coton, de l'église de Saint-Josse. Perse, xe siècle (Musée du Louvre).

On peut considérer comme transmis aussi par des arts plus anciens le motif des chevaux ailés, et des écharpes flottantes aux jambes des chevaux sassanides, que l'art persan a attachées au cou des animaux, surtout des oiseaux, motifs qu'on retrouvera aux Xe et XIe siècles en Occident dans des livres allemands illustrés. Les tissus byzantins sont indispensables à consulter pour l'étude des tissus persans contemporains qui les ont inspirés et que nous ne connaissons plus.

Mais le document le plus précieux qui nous ait été transmis de ces primitives époques de l'Islam est le tissu (soie tissée et brodée) du Victoria Albert Museum, provenant d'Akhmim, dont le décor en bandes de cœurs inversés, alternant avec des bandes de disques blancs, a ses prototypes aux sculptures sassanides de Tak-i-Bostan en Perse, alors qu'une belle inscription coufique nous donne le nom de Marwan, khalife omeyyade de Damas (684-750) [1].

Et c'est encore une ornementation purement épigraphique, sans autre élément décoratif, que porte un autre tissu du Victoria Albert Museum, au nom de Moutadid, khalife de Bagdad (892-902) [2], ainsi qu'un tissu du Musée Friedrich de Berlin, rapporté de Samarra par M. F. Sarre, et qui porte le nom du khalife précédent, Moutamid (870-892).

Le Musée Friedrich de Berlin posséderait également un tissu mêlé aux tissus coptes, où M. Kuhnel aurait déchiffré le nom d'Haroun er-Rachid. Alors que M. Kendrick nous révélait un tissu de San Isidoro de Léon (Espagne) avec éléphants surmontés de lions et d'oiseaux et le nom lu par M. Guest de « Abou Kasr fait à Bagdad » [3].

III

TISSUS DE SOIE IRANIENS DE LA PERSE ORIENTALE DES PREMIERS SIÈCLES DE L'HÉGIRE

Il est possible peut-être de constituer un autre groupe de tissus de soie

1. Kendrick, *Catalogue*, n° 945, pl. III (les inscriptions de ce Catalogue relevées par M. Guest).
2. *Ibid.*, n° 946, pl. III.
3. Kuhnel (Ern.), *Der Islam*, XIV, p. 85. — Kendrick-Guest, *Burlington Mag.*, décembre 1926, pl. III.

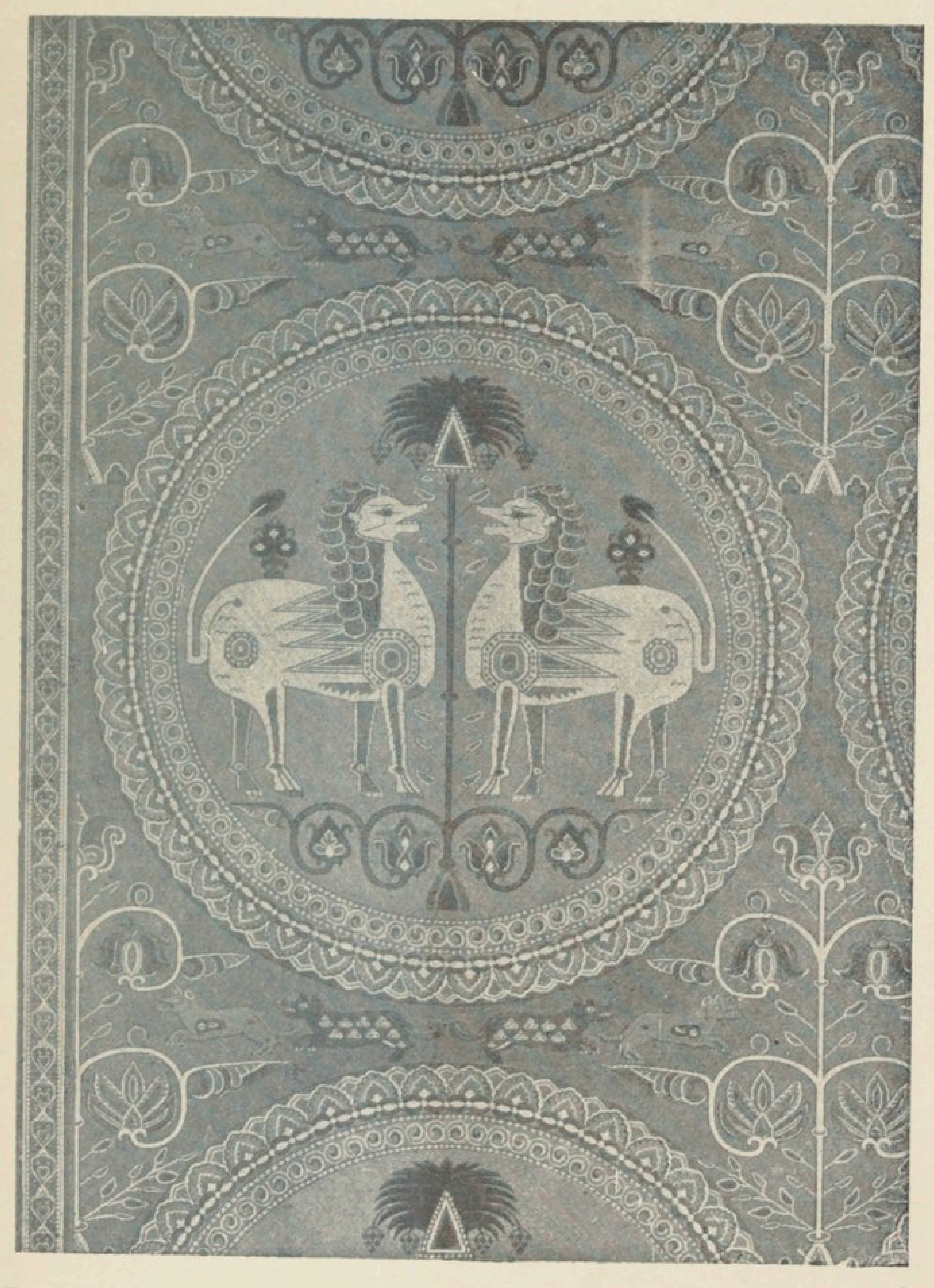


Fig. 411. — Tissu de soie. Perse, xe-xie siècles (Musée lorrain de Nancy).

iraniens, dans lesquels les traditions de l'art sassanide sont certaines, mais auxquels quelques détails ornementaux, se rapprochant des caractères chinois bouddhiques, feraient attribuer une origine perse orientale, voisine du Turkestan ; c'est ce à quoi s'est évertué Otto von Falke, parfois avec un peu d'effort.

On ne doit pas oublier que, sous les Tahirides au xe siècle, et surtout sous les Samanides jusqu'à la fin du xe siècle, la Perse du Nord s'émancipant, étend son influence jusqu'aux frontières de la Chine, avec l'art et la culture de laquelle elle entre en plus étroit contact. Après l'invasion mongole du xiiie siècle, le Khorassan et les cités du Nord-Est, Nisapour, Reï, Tous, Merv, Bokhara et Samarcande deviennent des foyers de culture scientifique, littéraire et artistique, de la poésie et des arts persans.

Il faut tout d'abord mettre hors de pair un extraordinaire tissu de soie mêlée de coton qui, de l'église de Saint-Josse-sur-Mer (Pas-de-Calais), est entré au Musée du Louvre (fig. 410). Son décor d'éléphants affrontés et caparaçonnés nous ramène encore à une formule sassanide, passée aussi dans les ateliers de tissage byzantin (tissu du tombeau de Charlemagne au Kunstgewerbe Museum de Berlin, qui porte deux noms byzantins); mais la bordure de chameaux à deux bosses marchant en file de caravane est déjà d'un singulier réalisme, ainsi que les frises d'oiseaux. Une belle inscription coufique nous donne le nom de Noudjtakin caïd du Khorassan (Perse orientale), qui mourut en 961, date très concordante avec celle du tissu byzantin ci-dessus indiqué. Ce tissu peut fort bien avoir été rapporté de la première Croisade par Eustache IV de Boulogne, frère de Godefroy de Bouillon [1]. Il est intéressant de rapprocher cette représentation d'éléphant de celle qu'on trouve sur un tissu de soie qui est au Shosoïn de Nara, importé au Japon avant la date où ce Trésor impérial fut clos par l'empereur Shômu en 748 jusqu'à nos jours [2].

Dans ce groupe, en relations avec les arts de l'Extrême-Orient, peuvent figurer trois morceaux de tissu rapportés du Kansou (Ouest-Chinois)

1. Enlart, *Monuments Piot*, XXIV, 1920 ; G. Migeon, *Syria*, III, 1922 ; *Musée du Louvre : Orient musulman* : II, p. 131, pl. XXXIX.

2. Toyeï Shuko, *Imperial Treasury of Shosoïn at Nara*, 3 vol., Tokio, 1910.

par la mission P. Pelliot (Musée du Louvre), quelques fragments (au Kunstgewerbe Museum de Berlin) provenant de reliquaires d'églises de Belgique, et surtout le beau morceau du Trésor de Sens, celui du Vatican (Trésor de Latran) et la remarquable pièce du Musée de Nancy.

Dans ce groupe, l'ordonnance est par cercles sur bandes horizontales, enfermant le décor ; ils sont généralement formés de feuilles dérivées de l'acanthe antique et renferment deux animaux plutôt affrontés, lions assez débonnaires, brebis, chevaux, paons, aigles. Le fond entre les cercles présente parfois des palmettes, des oiseaux ou des étoiles, et souvent des bêtes rôdant, chiens ou renards avec de longues queues. Une fois constatées les influences extrême-orientales possibles, c'est par les détails ornementaux que l'origine iranienne s'affirme : palmette persane plutôt renversée en cloche comme sur le tissu sassanide aux canards d'Aix-la-Chapelle. Dans le grand morceau du Musée lorrain de Nancy (fig. 411), ces deux lions raides, sans réalité, séparés par ce palmier remplaçant ici le hôm traditionnel, et dans les fonds ces petits arbres détachant des rameaux en volutes symétriques finissant par des palmettes (comme aussi sur le tissu du suaire de Colomba au Trésor de Sens), se retrouvent sur les vases d'argent sassanides. Et ces arbustes partent d'un pied formé de trois petits monticules aigus, qui ne sont que le sol bosselé et racineux qu'on voit sur le tissu sassanide aux canards d'Aix et sur plusieurs orfèvreries d'argent sassanides publiées par Smirnoff [1].

On peut donc considérer que ce groupe iranien, imprégné de quelques caractères extrême-orientaux, s'est développé jusqu'au xe siècle environ sous des traditions persanes, non influencées par l'autorité politique du khalifat arabe de Bagdad dans ces provinces du nord-est de la Perse, comme le Khorassan, où des villes telles que Merv et Nisapour étaient fameuses par leurs soieries, et même plus loin encore dans la Transoxiane ou l'Afghanistan.

Il convient d'introduire dans ce groupe quelques tissus publiés par Falke tels que celui du reliquaire de Mangold à Huy-sur-Meuse (fig. 141), ceux du Trésor de Sens (fig. 142, 143, 144), celui du reliquaire de Madel-

1. Otto von Falke, fig. 138, 139, 140.

berta à Liége (fig. 150), celui du Trésor d'Essen (pl. XXXIII) et du Musée de Liége (fig. 151).

IV

TISSUS ISLAMIQUES LIBÉRÉS DU CARACTÈRE IRANIEN ANTIQUE

Au cours des XIe et XIIe siècles, l'art textile de la soie semble s'unifier dans l'immense étendue de l'Islam et perdre peu à peu la rigidité iranienne antique que la Perse des premiers siècles de l'Hégire avait héritée des Sassanides; de grands courants historiques nouveaux ont détourné les destinées de l'Islam vers la Méditerranée. C'est l'Ouest maintenant qui entraîne l'Est-Iranien et semble l'emporter : la Syrie, l'Égypte et l'Andalousie ne reçoivent plus dans l'art de décorer les tissus, les directives artistiques de la Perse. L'influence arabe domine et, libérés de la raideur sassannide, les artistes acceptent la belle ordonnance décorative des inscriptions et la souplesse de dessin des arabesques.

Le type de ces tissus persans de transition, où le caractère arabisant s'impose et se substitue au type sassanide, est le magnifique morceau du Kunstgewerbe Museum de Berlin, où deux griffons ailés sont assis de chaque côté du hom, où des paons et oiseaux sont affrontés dans de grandes roues encadrées de bordure, rappelant les bêtes de l'aiguière en cristal fatimide du Trésor de S. Marco de Venise [1].

Les arabesques et le rameau dressé avec des rinceaux floraux s'affirment encore mieux dans le tissu de Maëstricht, avec ses lions porteurs d'inscriptions coufiques aux épaules [2]; — et dans le beau fragment trouvé au Caucase où des griffons jaunes sur fond vert s'inscrivent dans des roues aux deux cercles concentriques portant deux larges inscriptions éminemment décoratives; comme aussi dans le tissu trouvé à Tebriz avec son décor d'aigles [3].

1. Julius Lessing ; Falke, fig. 152.
2. Falke, fig. 153.
3. Falke, fig. 154 et pl. XXXV*b*.

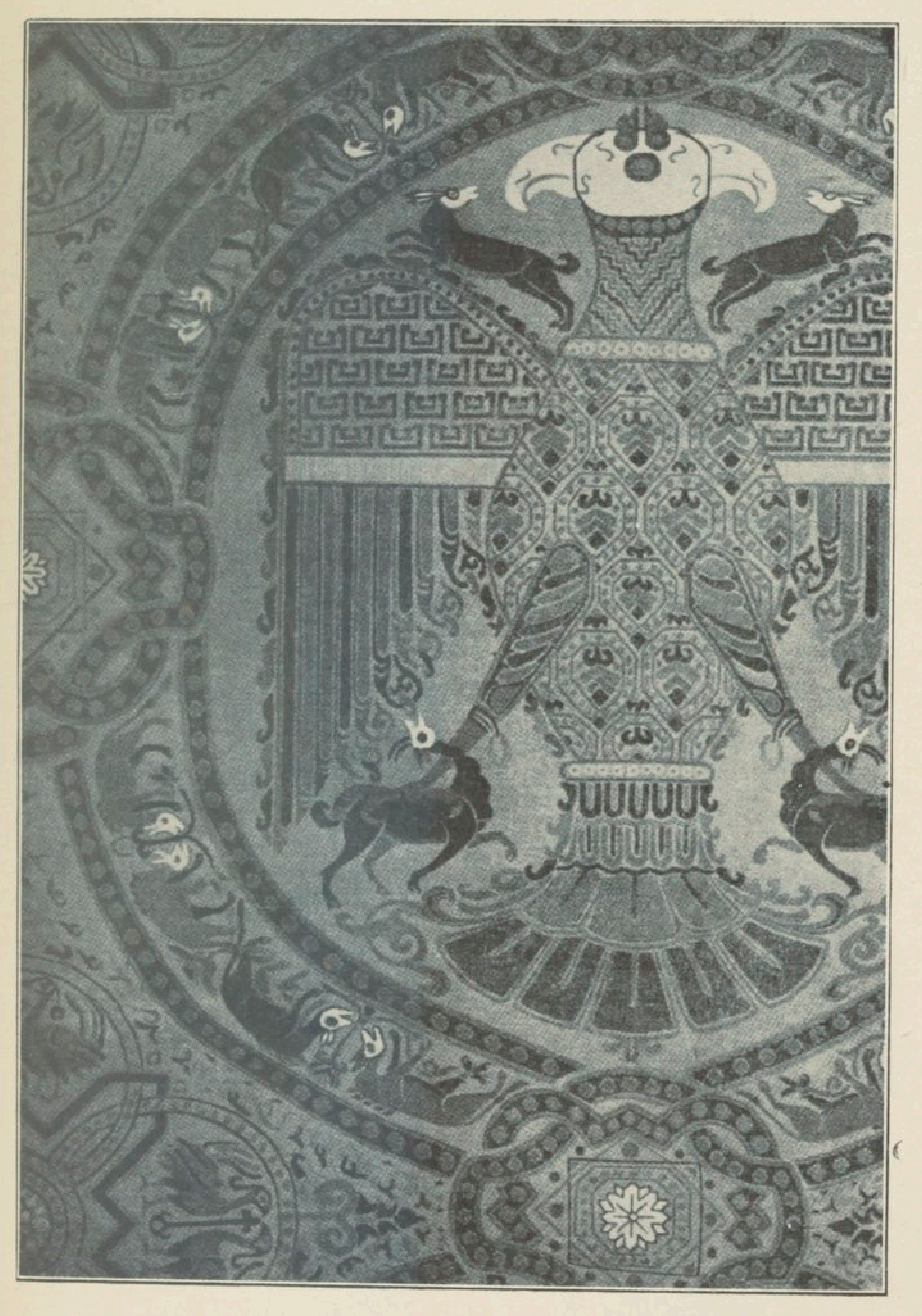


Fig. 412. — Tissu de soie. Perse ou Mésopotamie, XIe-XIIe siècles (Kunstgewerbe Museum de Berlin).

Mais la véritable évolution s'était produite plus à l'ouest, où, au cours des XIIe et XIIIe siècles, la Mésopotamie et la Syrie, politiquement très agitées, voyaient se mêler les courants artistiques byzantins et syriens, persans et mésopotamiens. Après la mort de Malik Chah († 1092) et le premier partage du grand empire Seldjoukide, le Zenguide Nour ed-Din (1146-1174) allait disputer aux Croisés la possession de la Syrie, et vers 1200 les Ortokides, dans leur splendide ville d'Amid (Diyarbekir), entretenaient un glorieux foyer d'art.

C'est peut-être de ce grand centre qu'est le grand tissu avec les aigles à deux têtes séparés par de grandes palmes et serrant de leurs serres les reins de deux gazelles au Kunstgewerbe Museum de Berlin (fig. 412) [1]. Nous avons déjà parlé, au chapitre des sculptures, de l'origine antique de ce beau motif, ayant le sens de la divinité sous deux formes : à Boghazkeuy planant les serres libres, et à Eudjuk l'aigle ayant une proie dans les serres. Comme on le retrouve dans les monuments Hittites à Ptérium (Cappadoce), l'origine première doit même être cherchée en Chaldée, où l'aigle à deux têtes était déjà le blason de la ville de Sirpourla [2]. Le monde musulman semble s'en être emparé, dans un sens héraldique ; témoins au XIIe siècle les princes de sang turkmène et kurde en Irak du Nord, et à la fin du XIIe les Ortokides Mahmoud (1192-1221), et ensuite Maoudoud (1221-1231), à Hisn-Kaifa et à Amid, employant l'aigle à deux têtes sur leurs monnaies, ou sur les murs d'Amid (Diyarbekir), où il apparaît analogue à celui du tissu de Berlin dont les rubans des disques ont encore un style chinois très accusé. E. Kuhnel a classé différemment cette belle soie comme andalouse et du XIe siècle.

Récemment fut proposé au British Museum un très extraordinaire tissu de soie où un aigle à deux têtes dressé enserrait sur son jabot un personnage debout couronné (peut-être le mythe d'Alexandre) au-dessus d'un large bandeau d'inscription coufique inférieure (même sujet en céramique) (Pézard, pl. XXIV). J'espère que nous le retrouverons.

On peut attribuer une origine, au début du XIIIe siècle, analogue

1. Julius Lessing, livraison III, V ; Falke, fig. 157 et 158 ; Kuhnel (E.). *Maurische Kunst*, fig. 145.

2. Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, t. IV, p. 682 ; Heuzey (Léon), *Monuments Piot*, I, p. 7, et II, p. 5.

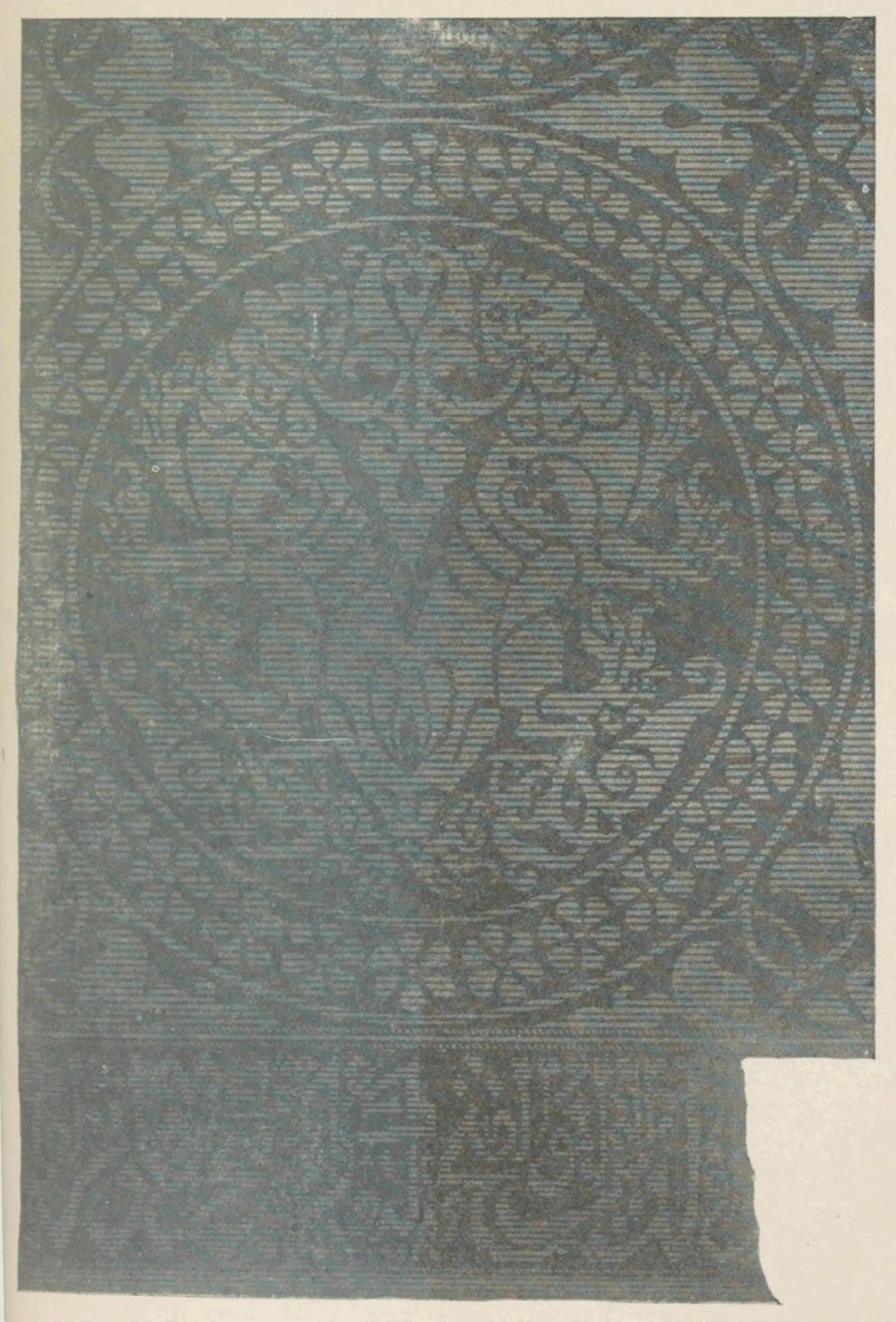


Fig. 413. — Tissu de soie au nom de Kaï-Koubad, sultan de Konia, XIIIe siècle (Musée de la Chambre de Commerce de Lyon).

au tissu aux lions (du Trésor de Passau) or et rouge sur fond jaune, dont les corps ondulant, les pattes rondes, la tête carrée de face rappellent ceux des murailles de Diyarbekir [1], — de même qu'un tissu de Maëstricht avec ses griffons rappelle les animaux des premiers cuivres incrustés de Mossoul [2].

Mais c'est bien plus au nord que nous amène le magnifique tissu du Musée de la Chambre de Commerce de Lyon [3], transformé en chasuble (fig. 413) : l'origine royaume seldjoukide d'Asie Mineure est précisée par l'inscription en neski sur la lisière inférieure : « Aboul fath Kaï-Koubad, fils de Kaï-Khosrau » (que ce soit Kaï-Koubad Ier ou Kaï-Koubad II), et la date du XIIIe siècle. Le décor est fourni par des roues (*pallia circumrotata*) disposées symétriquement quatre par quatre et séparées entre elles par des roses à six lobes, dans lesquelles deux lions-léopards sont adossés, privés de queues et soudés par l'arrière-train, les têtes se retournant affrontées, d'élégants rinceaux sortant des gueules, avec des cœurs en écusson sur les épaules, comme sur le griffon de bronze de Pise. Nous avons donc là un sûr produit d'un atelier royal, du *tiraz* de Konia ou de Siwas en Anatolie.

Le brocart du Kunstgewerbe Museum de Berlin, provenant d'un reliquaire de Siegburg [4], avec ses aigles à double tête dans des médaillons, est aussi d'origine iranienne, à en juger par leurs têtes de griffons à oreilles pointues et bajoues pendantes. On y trouve aussi dans le décor des têtes de dragons, à cornes arquées, à gueules ouvertes avec longues langues, pointues et dardées, comme à la porte du Talisman du khalife Nasir à Bagdad (1221). Nous savons que l'industrie du tissage était redevenue prospère à Bagdad, dans les ateliers reconstitués par les tisserands persans ramenés de Tuster, où Marco Polo admirait leur adresse à la fin du XIIIe siècle. L'étymologie des vieux mots *baudekinus* et *baldachinus* dérivés de Baldacco (nom italien de Bagdad) employé dans tout l'Occident pour désigner les étoffes est significative. Les

1. Max Dreger, *Exposition de Munich*, III, pl. CLXXXVII.
2. Falke, fig. 161, et pl. XXXVII*a*.
3. Ch. de Linas, *Revue de l'art chrétien*, 1859, 2e article ; Pariset, *Note sur un drap d'or du Musée de Lyon, Lecture à l'Académie de Lyon*, 1882 ; Stanley Lane Poole, *Saracenic Arts* ; Falke, fig. 162.
4. Falke, fig. 163.

inventaires du Trésor du Saint-Siège et de l'église Saint-Paul de Londres (1245) répètent souvent, dans leurs descriptions, le nom *baldachin* [1]. Mais l'histoire vient nous expliquer le phénomène de raréfaction des produits du tissage de la soie dans tout l'est du domaine islamique avec le XIII[e] siècle; les invasions mongoles venaient d'y déferler. Djenkiz-Khan († 1227) ne laissa dans tout l'Iran que des villes ruinées. Le calme n'y revint qu'avec la domination assurée d'Houlagou et des Ilkhans sur la Perse et l'Irak, ranimant tous les métiers entre les mains de leurs sujets persans. C'est alors que, sous cette domination tout extrême-orientale, s'infiltrèrent dans les arts, depuis l'Oxus jusqu'à la Méditerranée, tant d'influences chinoises difficiles à saisir sur des tissus trop rares.

V

TISSUS DE SOIE MUSULMANS OCCIDENTAUX DU BASSIN DE LA MÉDITERRANÉE

Nous avons vu que, durant les premiers siècles de l'Hégire, le décor iranien dans les régions de l'Est s'était développé sous les influences persistantes sassanides, et que l'élément floral, très peu développé, avait plutôt fait place au décor animal, rigide et hiératique.

Les régions islamiques de l'Ouest au contraire, encore sous l'influence de la culture hellénistique, surtout romaine, virent les rinceaux des arabesques et les formes géométriques polygonales se développer comme elles l'avaient été dans les tissus et les pavements de mosaïques antiques.

Le palais de Mchatta en Palestine, avec son mélange d'art syrien antique et de motifs iraniens, et les mosquées de Samarra (sur le Tigre), d'Ibn-Touloun au Caire, où naissent l'arabesque et la stylisation conventionnelle de la plante, sont des étapes artistiques très utiles à suivre pour les VIII[e] et IX[e] siècles. L'art omeyyade de Cordoue avec ses

1. V. Gay, *Glossaire*, I[er] vol. (à ce mot); *Archæologia L.*, p. 439.

ivoires et l'Égypte fatimide avec ses tissus et ses cristaux de roche, à la fin du xe, et au cours du xie siècle, vont voir l'épanouissement de cet art islamique occidental émancipé.

VI

LES TISSUS DE SOIE ET DE TOILE D'ÉGYPTE DES FATIMIDES, DES AYYOUBIDES ET DES MAMLOUKS

Il ne semble pas qu'il y ait eu en Égypte aucune solution de continuité entre l'art textile des derniers temps de l'art classique et de l'art chrétien primitif, et celui des premiers temps de l'époque arabe. Sans avoir repoussé la représentation de l'être animé, homme ou animal, elle a toujours été subordonnée aux autres formules décoratives : entrelac ou feuillages en rinceaux, qui ont abouti à l'arabesque. Les inscriptions, qu'elles soient coraniques ou nomment le possesseur avec ses titres, sont aussi un très important élément de la décoration des tissus, apportant des précisions d'origine très précieuses.

Le *Liber Pontificalis* mentionne si fréquemment les soies d'Alexandrie qu'il faut croire que la riche cité n'avait rien perdu de sa renommée artistique. Les papes Léon III et Léon IV (première moitié du ixe siècle) font des dons fréquents de ces tissus aux églises romaines.

En Égypte, l'art des Coptes, trait d'union entre les arts de l'Antiquité et l'art islamique primitif, nous a laissé en très grand nombre des tissus retrouvés dans les tombeaux[1] ; ils révèlent un mélange d'influences très diverses, classiques et romaines, iraniennes, surtout sassanides et byzantines. Et c'est cet art copte déjà si complexe, dont nous allons retrouver l'influence, combinée encore souvent avec d'autres, dans l'art textile de l'Égypte musulmane. Ces tissus musulmans primitifs, trouvés dans les mêmes cimetières que les tissus coptes, surtout à Akmin, ont été pendant plusieurs centaines d'années soumis aux

1. Kendrick, *Textiles from burying grounds in Egypt*, 3 vol. ; *Board of education*, Londres, 1923 (Victoria Albert Museum).

mêmes techniques, aux mêmes formules décoratives, et la discrimination des uns et des autres est souvent difficile.

Comme nous l'avons vu dans les autres branches de cet art musulman, malgré la répugnance religieuse à représenter l'être animé, l'homme et l'animal ne sont pas toujours absolument écartés ; ils se subordonnent aux autres formules décoratives, entrelacs ou feuillages en rinceaux, pour constituer le style de l'arabesque. Quand on y rencontre un décor épigraphique, avec des noms et des titres de possesseurs, on peut présumer que le tissu est sorti d'un atelier officiel installé dans le Palais, et qu'on appelait *Tiraz*.

Et si nous lisons : « Voile donné par Grégoire IV à l'église Saint-Marc de Rome, décoré d'hommes et de chevaux », il nous est loisible d'en rapprocher un fragment de tissu à l'église Sainte-Ursule de Cologne, avec des roues renfermant des chevaux affrontés, et, entre elles, une figure humaine ; et par ailleurs maints tissus, où un enfant ailé chevauche, n'apportent qu'un souvenir persistant de l'Eros antique sur Pégase, mais avec des écharpes flottantes rappellant le sassanide, et des motifs naissants de l'arabesque qui ne peuvent faire douter de l'époque islamique [1].

De transition très précoce avec les Coptes est un tissu musulman soie et lin, à médaillons ovales joints par des barres renfermant un oiseau, ou bien un quadrupède, ou une sorte de panier ou fruit. Entre ces motifs, une paire d'oiseaux affrontés. Entre les bordures, une inscription arabe inversée, de titres et de formules [2] (Victoria-Albert Museum).

Avec la dynastie des Fatimides apparaît une étonnante activité dans le tissage de la soie en Égypte. M. S. Flury a noté que, dans les tissus, l'entrelacement des jambages des lettres et leur terminaison au sommet en forme florale n'ont pas été constatés dans la décoration architectonique des monuments du Caire, si bien qu'on a pu se demander si ces tissus n'étaient pas d'origine *syrienne*. Ce qui contribue à établir une certaine confusion dans l'origine localisée de tous ces tissus, c'est que la

1. Falke, pl. IX*a* et pl. XXXIX*a*, pl. XXXIX*b*, fig. 169.
2. Kendrick, *Catalogue*, n° 866, pl. III.

Sicile fut alors, elle aussi, possession fatimide, et que Makrizi a noté que la fille du premier khalife fatimide avait dans sa garde-robe trente mille pièces d'étoffes siciliennes.

Les tissus de l'époque des Fatimides, tissés au point de tapisserie sur métier, comme ceux des Coptes, sont cependant d'un point beaucoup plus fin. Ils proviennent tous des tombeaux des nécropoles, comme celle d'Akhmim, qui en a fourni un assez grand nombre heureusement recueillis dans certains musées et quelques collections particulières. Tinnis en était le grand centre de fabrication [1]. Le Victoria Albert Museum (en dehors du Musée arabe du Caire) en possède une suite admirable, très bien classée, étudiée et cataloguée par M. Kendrick avec l'aide du savant épigraphe M. Guest ; M. Antoine-E. Benachi d'Alexandrie en possède une collection importante et admirable.

Comme un bon nombre de ces tissus portent des inscriptions à noms de khalifes, on peut déjà tenter de les classer chronologiquement. Le plus ancien de ces tissus de soie semble être encore le morceau à médaillons octogonaux enfermant des lièvres à très longues oreilles et des oiseaux, reliés entre eux par des espèces de fleurons supportant des canards, que Willemin avait jadis publié quand, du Trésor de l'abbaye de Saint-Denis, où il passait pour avoir été rapporté de Palestine par saint Louis, il entra au Trésor de Notre-Dame-de-Paris [2]. Sur la bordure, de longues inscriptions coufiques alternant avec des motifs ornementaux donnent les noms et titres d'el-Hakim, khalife fatimide d'Égypte (996-1021), fils d'el-Aziz. — Plusieurs tissus avec inscriptions — aux noms de ce même el-Hakim, sont sortis en 1925 de tombeaux de l'Égypte et ont été vus chez les antiquaires de Paris.

Mêmes dispositions de compartiments polygonaux enfermant des lièvres, des gazelles et des paons tissés de fils d'or, entourés d'inscrip-

1. L'album de MM. Volbach et Kuhnel a reproduit par quelques planches en couleurs remarquables certains tissus du Xe au XIIe siècle (pl. LXXVII, LXXXI, LXXXIV, LXXXV).

2. Willemin, *Monuments français*, pl. CXIX, p. 70 ; Reinaud, *Cabinet du duc de Blacas*, II, p. 465.

cions coufiques, d'invocations à Allah, dans un tissu de soie, dont étaient faits les habits sacerdotaux de l'abbé Ingon († 1025), retrouvés dans son tombeau ouvert en prairial an VII à Saint-Germain-des-Prés, recueillis

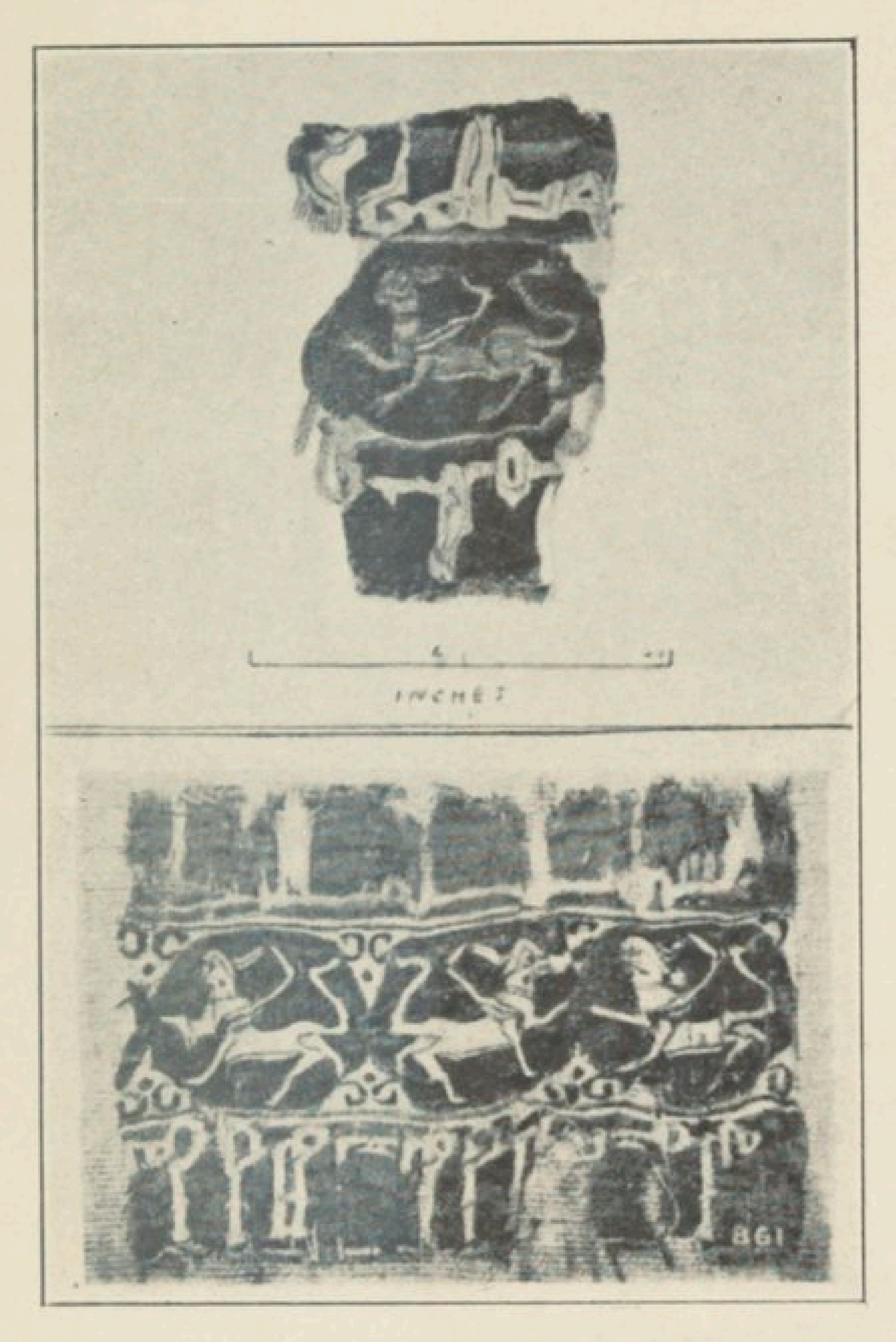


Fig. 414. — Fragments d'un tissu de soie. Art fatimide d'Égypte (Musée du Louvre, avec la date 448 (1056). (Victoria-Albert Museum) (règne de Moustansir).

par la Bibliothèque de l'Institut [1], et dont on ne trouve plus trace. Le Musée de Cluny a recueilli de même façon quelques tissus de soie

1. Willemin, cité pl. XV ; Falke, fig. 170.

très importants : celui avec des cercles enfermant des lions et des oiseaux (nº 818, *Catalogue*) ; un autre à compartiment hexagonal avec un paon flanqué de deux petits paons, et une inscription coufique (ancienne Collection Yemeniz et Revoil), vêtement de Pierre de Courpalay (nº 819) [1], et les fragments très altérés des vêtements de l'abbé Morard († 1014) de Saint-Germain-des-Prés.

M. Guest a noté, au Victoria Albert Museum, plusieurs tissus précieux dont il a relevé les inscriptions au nom d'el-Mostansir Billah, le célèbre khalife fatimide du Caire (1036-1094), parmi lesquels un vêtement de lin, à bandes composées de compartiments à quatre feuilles mêlées de feuillages entre deux frises de caractères coufiques inversés [2].

Le Musée du Louvre a pu acquérir, à la vente Engel Gros, un petit fragment de soie précieux, décoré de trois médaillons avec griffons entre deux inscriptions inversées se faisant face, portant le *bismillah* (au nom de Dieu) et la date 448 (1056), nous privant ainsi du nom qui suivait certainement de Moustansir, dont c'est la date de règne, et complétant un petit morceau du Victoria Albert Museum trouvé à el-Kharijah (Kharga) [3] (fig. 414).

Un important tissu de soie que j'ai en vain demandé, sur les instances de Max Van Berchem, à la Bibliothèque Vaticane, où il fut jadis, comportait de grands médaillons ovales avec deux chimères adossées coiffées de bonnets (comme on les voit sur les miroirs de bronze), avec une inscription coufique signalée par Murr et déchiffrée par Adler, transcrite en hébreu et traduite en latin, paraissant donner le nom du khalife fatimide Moustali (1094-1101), successeur de Moustansir, mais dans laquelle M. Guest prétend trouver le nom de son vizir. Il est regrettable que ce tissu soit introuvable [4].

Enfin un morceau conservé au Victoria Albert Museum (nº 865) porte le nom du khalife el-Faiz (1154-1160) [5].

1. Willemin, *ibid.*, I, pl. XV ; Lenoir, *Musée des monuments français*.
2. Kendrick, *Catalogue*, nºs 862, 863, 864, pl. II ; Guest, *J. R. A. S.*, 1906.
3. Guest, *Journal of royal asiatic Society*, avril 1901 ; *Proceedings of R. A. Society*, juillet 1923 ; G. Migeon, *Beaux-Arts*, 1923 ; Kendrick, pl. VI.
4. Murr, *Inscriptia arabica in pallii imperiali Panormi*, Nuremberg, 1790 ; Adler, Rome, 1781.
5. Kendrick, *Catalogue*, nº 865, pl. II.

L'esprit et le style décoratif de ces tissus fatimides semblent avoir assez longtemps persisté, mais avec plus de liberté, et toujours avec ce sens admirable de la couleur et de l'harmonie. Le décor est toujours enfermé dans des médaillons (fig. 415), mais disposés sur de très larges

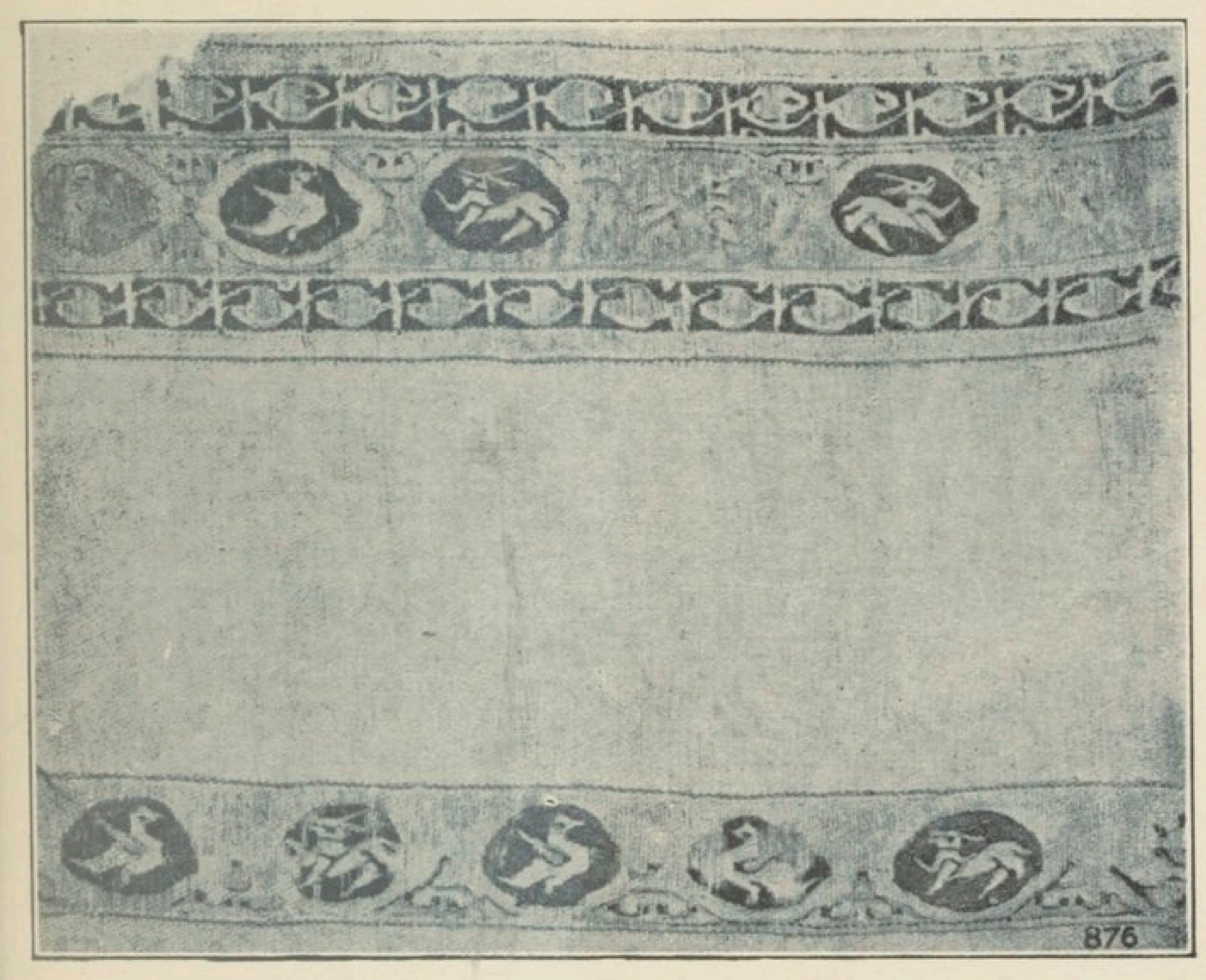


Fig. 415. — Tissu de soie. Égypte, art fatimide, Xe-XIe siècles (Victoria Albert-Museum).

bandeaux où sont semés des arbres, des paons [1], parfois des figures assises (comme dans un incomparable grand tissu de soie de la collection Antoine Benachi), parfois séparés par des frises plus étroites à palmes ou à losanges. Peut-être alors ces tissus furent-ils faits dans les ateliers des premiers sultans ayyoubides de la deuxième

1. Kendrick, *ibid.*, n° 949, pl. VIII, et 956, pl. IX.

moitié du XIIe siècle, en rapports avec les représentations des premiers cuivres incrustés.

Un grand tissu de soie célèbre, la chape de saint Mesme, disciple de saint Martin, à l'église Saint-Étienne de Chinon [1], a longtemps été supposé sassanide du Ve siècle, jusqu'à ce qu'on y ait relevé une inscription coufique de souhaits au possesseur (fig. 416). Sur fond bleu foncé, des rangées horizontales de guépards blancs, jaunes et verts, enchaînés, s'affrontent de chaque côté d'une palmette, qu'on a longtemps prise pour un autel du feu, mais qui n'est que le sommet d'un tronc d'arbuste, puisque des oiseaux s'envolent. Les grosses taches régulières qui ponctuent les corps des guépards ont amené Falke à un rapprochement judicieux avec les mêmes taches enlevées au ciseau sur les bêtes des cristaux de roche fatimides (aiguière de San Marco) ; et ces mêmes guépards ainsi affrontés comme sur les monuments mésopotamiens se retrouvent sur une œuvre de mosaïque sarrasine-normande de Sicile, dans la chambre de Roger II († 1154), à Palerme.

Doit-on ranger dans la catégorie fatimide un tissu de la collection Errera, au Musée archéologique de Bruxelles, avec ses oiseaux affrontés portant sur leurs ailes l'inscription du souhait au possesseur et rangés par bandes de couleurs variables ? On les peut rapprocher des oiseaux de certaines céramiques lustrées, et pour la date des oiseaux représentés sur le *Codex aureus* de la Bibliothèque de l'Escorial, ou sur le manuscrit d'Echternach, près Trèves, daté 1046 [2].

La cathédrale de Durham en Angleterre a un tissu de soie de couleur ambrée, tissé d'or lamé, dit robe de saint Cuthbert. Dans des octogones curvilignes, peut-être imités de l'Irak, des cavaliers chevauchent un faucon de chasse au poing ; un chien court entre les jambes de la monture, des lièvres s'enfuient sur une bande transversale, comme ceux du tissu

1. Lenormant, *Abécédaire de Caumont*, 1851, p. 19 ; Reinaud, *Bulletin monumental*, 1846 ; V. Lazarche, *Bulletin Société archéologique de Touraine*, mars 1851 ; Cahier et Martin, *Mélanges*, III, pl. XIII ; Molinier et Marcou, *Exposition de 1900* ; Falke, fig. 171.
2. Falke, fig. 172, 173, 174.

d'el-Hakim [1]. Le décor d'un miroir de bronze, publié par Longperier dans la *Revue archéologique* de 1848 (pl. XLVIII), est à en rapprocher.

Le paon faisant la roue, attribut de Junon, est un modèle bien antique, qu'on retrouve utilisé par l'art byzantin, et par les tisserands coptes d'Égypte (tissu d'Antinoé du VIe siècle aux Musées Guimet et de Lyon). On le retrouve aussi à Durham, sur un fragment de tissu du reliquaire de saint Cuthbert nimbé, et dans des cercles tangents, de même que sur une soie du British Museum, avec des rinceaux [2].

L'art de tisser les tissus de soie ne s'éteignit pas, après la splendide



Fig. 416. — Tissu de soie d'Égypte, XIe siècle (Église Saint-Étienne de Chinon).

floraison des Fatimides, et continua avec les Ayyoubides. Sous les sultans Mamlouks du Caire, nous retrouvons cet art pratiqué avec la même maîtrise.

Le Victoria Albert Museum à Londres possède, comme le Musée arabe du Caire, un superbe tissu de soie, n° T-122-1921, où parmi des feuillages un léopard terrasse une gazelle, encadré par deux arbres, sur zones horizontales, alternant avec de grandes inscriptions au nom du sultan Malik Nasir (sans précision). Kendrick croit au fils du sultan Kalaoun, dont le nom est sur un autre tissu du même musée et sur une brocade au Trésor de

1. James Raine, 1828 ; Fr. Michel, *Histoire des tissus de soie décorés*, Paris, 1860 ; Falke, fig. 175.
2. Falke, fig. 176, 177, 178.

Sainte-Marie de Dantzig tissée de fils d'or sur fond noir de compartiments polygonaux avec des aigles de face à deux têtes, le bout des ailes éployés, faits de deux médaillons à inscriptions, et, sur les surfaces d'intersection des dragons chinois ; nous ne devons pas être surpris d'y retrouver des pénétrations extrême-orientales analogues à celles que nous avons constatées dans les tissus de l'Est-Musulman à la suite de l'occupation mongole. Si même ce tissu n'a pas été fabriqué en Chine pour l'Occident au début du XIVe siècle [1].

Ces influences sont indéniables dans un damas de soie verte décoré de tiges de palmettes, s'engendrant les unes les autres, et s'épanouissant en fleurs à crochets avec des inscriptions aux noms et titres du sultan mamlouk d'Égypte Malik Nasir ibn-Kalaoun (1293-1348) [2] ; — alors que très proches des représentations des cuivres incrustés sont les léopards poursuivant des gazelles à travers les feuillages dans un grand tissu de soie du Victoria Albert Museum avec une inscription au nom d'el-Nasir [3].

Ne savons-nous pas, d'après Aboul-Fida, qu'en 1323 une ambassade mongole envoyée par le sultan Oldjaïtou, apporta à el-Nasir (par conséquent synchroniquement à Ibn-Kalaoun) sept cents étoffes mongoles avec les titres tissés du sultan, portés sur les dos de onze chameaux de la Bactriane [4]. Il ne faut pas oublier non plus qu'en 1401, c'est-à-dire en plein régime mamlouk en Égypte et en Syrie, le conquérant mongol Timour Lenk transféra les tisseurs de soie, ainsi que bien d'autres artisans, de Damas, qu'il venait de conquérir, à sa capitale de Samarcande, centre d'un grand luxe artistique [5].

Mais, pour les tissus de cette époque des Mamlouks, il ne faut pas perdre de vue que la Syrie et l'Égypte furent alors sous la même auto-

1. J. Karabacek, *Mitteilungen*, 1870, S. 141 ; Lessing, pl. CIX ; Max Dreger, *Exposition de Munich*, 1910, III, pl. CLXXX ; Guest, *Journal of royal asiatic Society*, 1923 ;

2. Kendrick, *Catalogue*, n° 957, pl. XII.

3. Kendrick, *Catalogue*, n° 959, pl. X.

4. Karabacek, *Mitteilungen des Osterr. Museum*, III, 1869-1877 ; Guest, *Journal of royal asiatic Society*, July 1923.

5. *Ambassade de Ruy Gonzalès de Clavijo à Samarcande, 1403-1406*, traduction C. R. Markham, Hakluyt Society, 1859 ; Heydt, *Geschichte des Levanthandel*, 1897, II, p. 699.

rité, et qu'il est alors bien difficile de discerner les sources diverses des courants d'art qui surgissaient.

VII

LES TISSUS DE SOIE SICILIENS

Depuis le chanoine Bock, une tradition archéologique a tendu à attribuer aux ateliers de la Sicile une quantité considérable de tissus, sans que les raisons apportées à l'appui fussent toujours convaincantes. Cette île, de Justinien au IXe siècle, avait fait partie de l'Empire byzantin et ne s'était donc pas déshellénisée. Envahie peu à peu par les Arabes au cours du IXe siècle, elle devint la vassale des Fatimides de Tunisie puis d'Égypte, et fut gouvernée par leurs émirs. Entre 969 et 1171, les khalifes fatimides d'Égypte y sont omnipotents, mais c'est alors qu'il devient bien difficile de distinguer entre les tissus fabriqués sûrement en Sicile, où ils étaient appréciés de tout le bassin de la Méditerranée, et ceux fabriqués en Égypte ou en Syrie [1].

Après l'arrivée des Normands dans la deuxième moitié du XIe siècle (1060), la Sicile connut une époque de prospérité qui la mit en rapports plus étroits avec le sud de l'Italie, soumis par les mêmes maîtres [Robert Guiscard et Roger II, Guillaume Ier (1154-1166), Guillaume II (1166-1180)].

Dès Roger II († 1154), la Cour normande de Palerme est absolument islamisée : les sarrasins servent dans l'armée, les costumes et les mœurs sont entièrement arabes ; le palais a son harem et son *tiraz* (ateliers). Le Maure d'Espagne Idrisi (première moitié du XIIe siècle) et Ibn Djoubair, pèlerin d'Espagne, la visitant à la fin du XIIe siècle, nous en ont laissé un bien curieux tableau [2]. Tancrède transmet en 1194 ses droits sur la Sicile à Henri VI ; elle passe ainsi sous les Hohenstaufen, jusqu'à ce que la maison d'Anjou, avec Charles d'Anjou, y vînt tenir garnison française,

1. Amari, *Storia dei Musulmani di Sicilia*, Firenze, 1872.
2. *Journal asiatique*, 1846, traduction Amari.

jusqu'aux Vêpres siciliennes (1282), qui firent passer la Sicile à la maison d'Aragon.

Ce petit abrégé historique sera bien utile, comme fil conducteur dans l'histoire de la Sicile pendant ces cinq siècles, et pour comprendre l'évolution et les changements de caractères qu'y purent subir ses fabriques de tissus toujours célèbres.

Les Byzantins introduisirent la soie en Sicile ; Charles de Linas a eu raison de l'établir, d'après un tissu de pourpre mentionné par le *Liber Pontificalis* à Naples vers 800.

Gay, dans son *Glossaire I* (p. 582), cite l'affirmation d'un émir sicilien, en 975, que des étoffes saisies sur un bateau sont meilleures, mieux tissées de meilleurs fils d'or que les étoffes de Sicile. Était-ce pour cela que, dans la deuxième moitié du XIe siècle, un émir arabe de Palerme faisait don à Robert Guiscard d'étoffes espagnoles et non pas siciliennes [1] ?

Il est avéré que les Normands, dans leur campagne victorieuse contre la Grèce, avaient emmené prisonniers les ouvriers tisseurs de soie de Corinthe, de Thèbes et d'Athènes, et que Roger II les avait installés dans le *tiraz* islamisé de son palais de Palerme, ce qui explique le mélange byzantin et islamique du décor de bien des tissus siciliens [2]. Cet atelier musulman du *tiraz* de Palerme avait fait l'admiration de Hugo Falcandus, auteur en 1190 d'une *Histoire de la Sicile,* et qui parlait de ces tissus de soie envoyés alors par Tancrède à Richard Cœur de Lion, et de cette fameuse tente de soie qui pouvait contenir 200 chevaliers attablés. Ce sont ces tissus que les princes normands fournissaient aux Croisés épris du faste oriental ; ce sont eux que les barques vénitiennes, cabotant dans toute la Méditerranée, répandaient dans tous les marchés de la chrétienté.

Certains des tissus les plus fameux du *tiraz* des rois de Palerme se trouvaient conservés au Trésor de la Maison impériale d'Autriche, au palais du Burg à Vienne. Ils font partie des joyaux et reliques de l'ancien Saint-Empire romain, qu'Henri VI, après son couronnement à Palerme, en 1195, rapporta en Allemagne, et qui servirent depuis à

1. Francisque Michel, *Histoire des tissus,* I, p. 77.
2. Othon de Friesingen, *De gestis Federici Ier,* liber primus ; Nicetas Choniate, *De Manuele Comnène.*

chaque couronnement impérial. Après de nombreux déplacements à Aix-la-Chapelle, à Prague, à Nuremberg, ils furent enfin ramenés définitivement à Vienne le 14 juillet 1801.

Le *manteau* du *Couronnement* fut fabriqué à Palerme l'an 528 (1134), sous le roi de Sicile Roger II (fig. 417). Le tissu est un ras de pourpre ; il est en forme de chape d'église, mais dépourvu du grand chaperon rabattu, et divisé en deux parties dont chacune représente un quart de cercle, par un ornement ressemblant à un palmier, de chaque côté duquel est



Fig. 417. — Manteau de couronnement impérial, soie brodée, daté de 1134, à Palerme, sous le roi de Sicile Roger II (ancien Trésor impérial de Vienne).

représenté, en broderie d'or chevronnée et de perles accentuant les lignes du dessin, un lion terrassant un chameau et s'apprêtant à le dévorer. Certains motifs ornementaux, les rinceaux, la crinière du lion, le licol du chameau sont réservés en tissu pourpre. Une large bordure porte brodée en fils d'or l'inscription : « ... Fait partie de ce qui a été travaillé dans la manufacture royale, où règne le bonheur et l'honneur... etc... (dans la) capitale de la Sicile, l'an 528 de l'Hégire 1133 [1]. » Roger II

1. Wenrich, *Commentaires sur l'histoire des Arabes en Italie et en Sicile* ; Reinaud, *Journal asiatique*, 4ᵉ série, t. VII, avril 1846 ; chanoine Bock, *Die Kleinodien des Heil. romischen Reiches deutscher Nation*, 1864, pl. VI ; Willemin, *Monuments français*, I, pl. XXIII ; De Farcy, *La broderie* ; Francisque Michel, *loc. cit.*, t. I, p. 85.

régnait alors sur le royaume des Deux-Siciles. Aucun mot ne peut donner une idée de la grandeur, de la puissance décorative et de la resplendissante richesse de couleur de cet extraordinaire tissu.

L'*aube*[1] est faite d'un taffetas de soie blanche, lourd, qu'on nommait *samit*. Elle est ornée autour du cou et aux manchettes d'une bande de pourpre brodée en perles et or, de griffons et d'arabesques de type plus purement islamique. Au bas est une large bordure de pourpre violette et de soie blanche, entre quatre bandes plus étroites, dont deux portent des inscriptions latines en fils d'or : « Operatum felici, urbe Panormi XV anno regni Dni W. Di. Gra. regis Siciliæ ducat. Apulie, et principat. Cap. filii regis W. indictione XIIII (date correspondant à l'année 1181). » Sur les deux autres bordures sont des inscriptions en naskhi indiquant que l'aube a été faite « dans les ateliers royaux du roi Guillaume II, et datée de la petite ère XIIII, en 1181 de l'ère chrétienne ».

La *dalmatique* en étoffe de pourpre est décorée de bordures de grandes arabesques brodées d'or et de perles, et le fond de petits lamés d'or, avec perles.

On a longtemps, mais à tort, dénommé cette aube et cette dalmatique « tuniques de Charlemagne » ; les vraies, celles qu'on appelait ainsi en 1494 parmi les « chapelles » de Charles VI, étaient de samit blanc semé de fleurs de lys et de broderies à orfrois de France.

On conserve encore, entre autres souvenirs du roi Roger II, à la cathédrale de Cefalu, un fragment de sa ceinture, où la soie et l'or dessinent un véritable *opus reticulatum*, ainsi qu'un fragment de sa tunique, tissu de soie dont le fond bleu est couvert de cercles rouges entrelacés de manière à former des quatrefeuilles, lesquels sont cantonnés de bouquets.

La cathédrale de Ratisbonne conserve deux tissus de soie passant pour lui avoir été offerts par l'empereur Henri VI, héritier par son mariage avec la princesse Constance des possessions normandes italiennes[2]. L'inscription de l'un d'eux nous dit qu'il fut fait par le maître Abd el-Aziz pour le roi Guillaume II (1169-1189) ; une autre inscription con-

1. Willemin, *ibid.*, pl. XXI ; chanoine Bock, *loc. cit.*, pl. VII.
2. Fishbach, *Die Geschichte des Textilkunst*, n°s 144-145 ; Alan Cole, *Ornament in European silks*, fig. 20 21, p. 45.

tient des formules de bénédiction. C'est un spécimen très caractéristique de tissu sicilien : avec ses bêtes chassant, ses rosettes, ses médaillons renfermant des ornements géométriques et sa large frise d'inscription. Il semble que les tissus de ce genre ont bien pu influencer les Maures d'Espagne.

Un tissu tout à fait caractéristique comme date et style est le brocart rose et or, fragment de la robe dans laquelle l'Empereur Henri VI



Fig. 418. — Tissu de soie de Sicile ou d'Andalousie, deuxième moitié du XIIe siècle (église Saint-Sernin de Toulouse).

(† 1197) fut enseveli à la cathédrale de Palerme, d'où il fut exhumé en 1784. Un fragment de ce suaire, avec ses gazelles et ses perroquets affrontés, se trouve au British Museum [1].

Un curieux tissu de la collection Errera, au Musée de Bruxelles [2], est une soie rayée de rose, de rouge, de bleu et d'or, par bandes parallèles d'ornements les unes brodées en compartiments rectangulaires

1. F. Daniele, *Regali sepolcri di Palermo*, Naples, 1784, pl. C ; *British Museum, Catalogue Medieval room*, 1907, p. 258.
2. Alan Cole, *op. cit.*, fig. 36, p. 63 ; fig. 30 ; *Album Catalogue de la Collection Errera.*

avec entrelacs ou animaux isolés dans chaque compartiment (ce qui semblerait confirmer avec le tissu de Ratisbonne une formule bien sicilienne), les autres en rosaces à inscriptions rayonnantes autour du point central, alternantes avec des sortes d'oiseaux de Paradis, où semble persister une influence de l'Extrême-Orient. Il est assez étrange de retrouver ce même oiseau de fong-hoang sur les robes du Christ et de la Vierge dans le couronnement de la Vierge d'Orcagna à la National Gallery. M. Karabacek croit avoir déchiffré dans les inscriptions : « Faits à Palerme sous Guillaume II (1169-1189). » — Dans un autre tissu de la même collection, la division par étoiles présente des lions et des oiseaux adossés.

Sicilienne encore est la disposition par bandes verticales chevronnées, chargées de quadrilatères renfermant un décor de deux oiseaux et de deux lions affrontés alternativement, qu'on retrouve dans la chasuble de Saint-Rambert-sur-Loire [1], lamée de soie, à fond rouge jaunâtre et à décor de fils d'or tordus. Linas avait rapproché cette étoffe d'un tissu exhumé du tombeau de l'impératrice Constance dans la cathédrale de Palerme. Pour dater cette étoffe et la croire de la fin du XI[e] siècle, Linas affirme avoir vu un des éléments décoratifs semblables sur un orarium porté par un ange de l'admirable décoration en mosaïque du chœur de la cathédrale de Cefalu, ainsi que sur le manteau dont est revêtu l'amiral Georges d'Antioche dans la mosaïque de la Martorana à Palerme. Comme date, cela s'accorderait avec la tradition qui veut que Wildin, comte du Forez, ait fait transporter les reliques de saint Rambert du Bugey à son église même en 1076.

Un tissu de soie du trésor de Coire, décoré de bandes fond bleu sur lesquelles se détachent des inscriptions traversées de rinceaux, alternant avec d'autres bandes où des rosaces sont cantonnées d'oiseaux et de dragons, a bien encore le caractère sicilien, mais les caractères arabes de l'inscription sont apparus déformés aux premiers archéologues qui s'en sont occupés. Max Van Berchem y lit au contraire des titres sultaniens anonymes qui lui paraissent épigraphiquement du

1. *Abécédaire de Caumont*, 1851 ; *Bulletin monumental*, t. XII ; Linas, *Revue de l'art chrétien*, 1859 ; Molinier et Marcou, *Exposition rétrospective*, 1900.

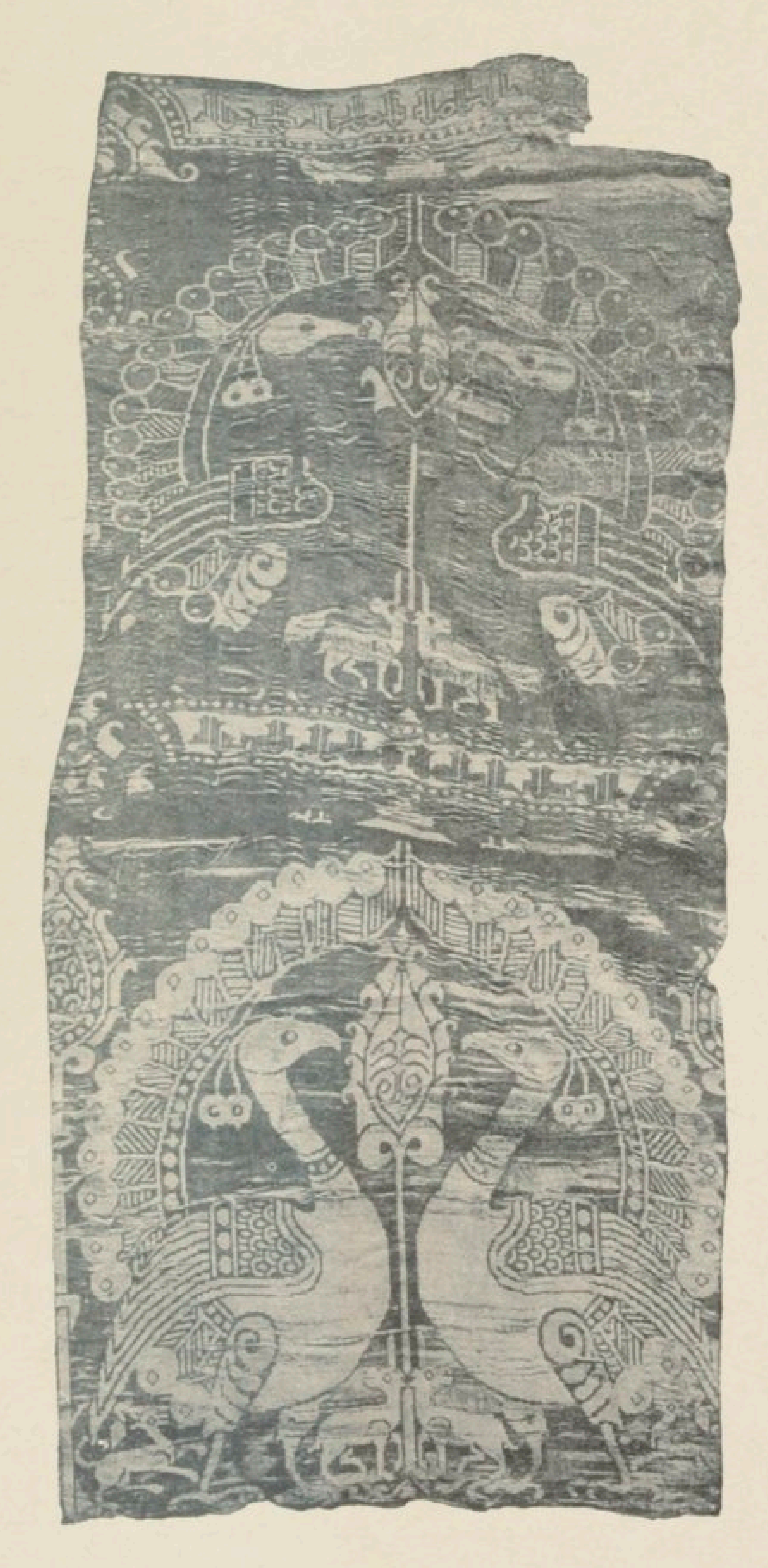


Fig. 419. — Tissu de soie de Sicile ou d'Andalousie, deuxième moitié du XIIe siècle (Musée de Cluny).

XIVe siècle, et l'on peut fort bien supposer l'inaptitude d'un ouvrier chrétien cherchant à s'en servir décorativement [1].

C'est par une série de recoupages et de rapprochements que certains tissus de soie peuvent être supposés siciliens. Exemple, une belle étoffe aux aigles à deux têtes qui se trouve au trésor de Siegburg [2] ; c'est un tissu croisé avec brochage d'or aux têtes des oiseaux et aux bandes transversales des ailes qui portent l'inscription arabe *Baraka billah !* (Dieu soit loué !) Les rapports avec des étoffes andalouses sont évidents ; mais les rappels qu'on rencontre si fréquents dans les tissus de Lucques du début du XIIIe siècle laissent à penser que ce motif si goûté vint plutôt de Sicile, dont le commerce avec Pise était alors actif, et dont les soieries importées rendirent les plus grands services aux ateliers lucquois.

Sur un très célèbre tissu de soie de la châsse du roi Robert au Trésor de Saint-Sernin de Toulouse (fig. 418), les archéologues ne se sont pas accordés. Les dernières discussions orientent son origine entre la Sicile et l'Espagne [3]. Falke tenait pour l'origine palermitaine, à cause de la parenté des paons avec ceux qu'on retrouve sur les mosaïques de la chambre de Roger et sur une peinture de la chapelle du Palais à Palerme, et sur l'imitation faite dans les tissus italiens. Kendrick, au contraire, tient pour l'origine andalouse, d'après des oiseaux analogues sur une belle boîte d'ivoire de Cordoue du Victoria Albert Museum. Le décor magnifique est fourni par deux grands paons rouge et jaune sur fond noir, aux queues éployées et se rejoignant au-dessus d'eux en éventails, affrontés de chaque côté d'un arbre conventionnel ; ils sont dressés sur une plate-forme qui porte l'inscription coufique : « bonheur parfait ». Au pied de l'arbre, deux gazelles sont affrontées, et, sous la queue des paons, deux renards. Ce splendide tissu de la deuxième moitié du XIIe siècle se

1. F. Keller, *Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zurich*, t. XI, 1856 ; Reinaud, *Cabinet de l'amateur*, 1843, p. 362 ; E. Molinier, *Trésor de la cathédrale de Coire*, pl. XXIII.
2. Falke, fig. 200, pl. XLVI.
3. Caumont, *Bulletin monumental*, 1834, t. XX, p. 49 ; Ch. de Linas, *Archives des Missions*, t. IV ; Falke, *op. cit.*, fig. 205, 206 ; Kendrick, *Catalogue*, n° 991, reproduit au frontispice ; A. F. Kendrick, *Sicilian wowen fabrics of the XII-XIIIe s.* (Magazine of fine art, I, p. 124, Londres, 1905).

rencontre encore avec des variantes au Victoria Albert Museum, au Musée de Cluny (fig. 419) et au Musée du Bargello à Florence.

Sicilien peut-être encore est le tissu de soie du Musée archiépiscopal d'Utrecht [1], à décor de paons rouges affrontés bec à bec, rappelant les *aurei accipitres* de Quinte-Curce. Ils alternent, comme sur celui de Toulouse, par rangées rouges, jaunes et vertes, et renferment des éléments décoratifs révélant une sorte de combinaison d'influence byzantine et islamique.

En un surprenant tissu du XIe siècle du Musée de Vich (Catalogne), sur un fond de soie cerise, des rangées de grandes poules de Numidie noires et blanches s'affrontent de chaque côté d'une sorte de lance verticale, projetant des branches symétriques, et alternent avec des rangées d'oiseaux rapaces dont les têtes viennent se souder en une seule et énorme tête monstrueuse de face dardant des yeux de flamme. Ed. Pottier a retrouvé l'origine de ce monstre décoratif à double corps et à tête unique sur les intailles de Mycènes et de Vaphio, et sur un vase ionien du Louvre, qui n'avaient fait que l'emprunter aux pierres gravées assyriennes et aux étoffes de Babylone [2].

Il faut en rapprocher un tissu disparu, publié jadis par Dupont-Auberville (en couleurs), ainsi que le suaire de saint Potentien (au Trésor de Sens [3]), que Linas avait déjà cru sicilien avec ses médaillons de griffons adossés dans des roues, et d'oiseaux affrontés à pattes de lions par quatre dans des carrés, ayant entre eux une tige verticale, avec une inscription coufique qui n'est qu'une imitation décorative. — Un fragment de tissu semblable enveloppait le chef de saint Loup, retrouvé à l'ouverture de son reliquaire devant l'archevêque Pierre de Corbeil en 1218, lors de l'ostension de ses reliques. Indication de date utile pour dater le tissu approximativement.

1. Prisse d'Avesnes ; Falke, t. XLVII, fig. 208.
2. *Catalogue du Musée de Vich*, n° 557 ; Falke, fig. 209, pl. XLVIII ; Ern. Kuhnel, *Maurische Kunst*, pl. CXLVI*b* ; E. Pottier, *Histoire d'une bête* (Revue de l'art ancien et moderne, 1910, t. II, p. 419).
3. Abbé Chartraire, *Inventaire du Trésor de Sens*, 1897, n° 33 ; Falke, fig. 211 et 212.

VIII

TISSUS PRÉSUMÉS SILICIENS

Tissu de soie à motifs de tiges finissant les unes en figures humaines, les autres en têtes d'oiseaux, trouvé récemment au monastère de San Pietro, actuellement au Musée de Modène [1]. A rapprocher du tissu avec figures de sirènes du Musée de Darmstadt.

Tissu de soie à motifs d'arbres à branches entrelacées et de paons au Kunstgewerbe Museum de Dresde [2].

Tissu de soie à décor d'entrelacs et d'oiseau (Collection Errera, Catalogue n° 5, au Musée de Bruxelles).

Tissu de soie à décor d'oiseaux avec inscription coufique (Collection Claudius Côte, à Lyon [3]).

Tissu de soie à décor d'animaux et de serpents à têtes de dragons (au Trésor de Notre-Dame de Tongres [4]).

Tissu de soie à décor de petites palmettes naissant de bandes à entrelacs d'or, en rouge, bleu et vert (au Rijks Museum d'Amsterdam) [5].

A partir du XIIIe siècle, il n'est plus possible de distinguer les tissus siciliens des italiens et des byzantins. On ne peut absolument contester que l'industrie de la soie en Sicile ait survécu aux Hohenstaufen. On doit remarquer que l'*Inventaire du Trésor des Papes de 1295* est muet sur les tissus de Sicile, alors qu'il cite sans cesse « les *panni* de Romanie » (Byzance), les *panni Tartari* (d'Orient), les tissus d'Espagne, de Chypre, de Lucques, etc.». Sans doute cette industrie en Sicile s'éteignit-elle avec la maison d'Anjou.

1. *Rassegna d'arte*, II, p. 85.
2. *Zeitschrift für bildende Kunst*, nouvelle série, XIV, 1902-1903, p. 301.
3. *Les arts*, 1906, et *Catalogue de la collection Cl. Côte*.
4. *Annales de la Société archéologique de Bruxelles*, 1903, XVII, p. 22.
5. *Exposition de Munich*, 1910; *Album*, pl. CLXXXI.



Fig. 419 *bis*. — Tissu hispano-mauresque.

IX

TISSUS HISPANO-MORESQUES

Il n'est pas douteux qu'en envahissant l'Espagne, en 718, les Arabes n'y aient importé les pratiques du tissage telles qu'elles existaient en Orient. De nombreuses provinces eurent des métiers qui travaillèrent activement, mais, à croire les écrivains contemporains, nulle ville ne prima alors Alméria, d'après Razi le Maure († 1032). Un écrivain cordouan, au début du XIIIe siècle, Chakandi, affirme « que des robes d'argent aux plus brillantes couleurs y sont fabriquées ». Il mentionne à la suite Malaga et Murcie, célèbres pour leurs tissus de soie [1].

Un autre écrivain, Makkari, ajoute qu'on faisait à Alméria des étoffes exceptionnelles, le *dibaj* ou étoffe d'argent à plusieurs tons, le *tiraz* étoffe sur laquelle les noms des princes étaient inscrits, et des tissus plus vulgaires appelés *houloul*. Idrisi, au XIIe siècle, parle de huit cents métiers pour étoffes de luxe, sous les Almoravides, à la fin du XIe siècle, et Ibn el-Khatib, vantant la richesse d'Alméria, parle de tous ces tissus

1. Otto de Freising, 1154.

dont les noms sont pour nous d'un intérêt médiocre, car nous ignorons absolument à quel genre de tissus ils s'appliquaient.

Des textes nous apprennent que la culture de la soie avait été introduite en Andalousie avant le xe siècle par des familles de tisseurs syriens, dit Pariset, et que cette culture y fut vite très prospère. Conde dit qu'au temps des khalifes de Cordoue l'Espagne exportait une grande quantité de soie brute et de tissus, aussi bien dans les pays du nord qu'en Afrique jusqu'à Alexandrie. Déjà, au IXe siècle, les étoffes espagnoles étaient célèbres : Anastase le bibliothécaire en parle sous le nom de *spaniscum*, en traitant des tissus de soie. Un historien anglais, Raoul de Dicet, parlant du mariage de Philippe de Flandre avec Béatrix de Portugal à la fin du XIIe siècle, est plus clair encore : « Le roi, dit-il, chargea les navires envoyés de Flandre des trésors de l'Espagne, c'est à savoir d'or, d'habits en draps d'or ou ornés de broderies d'or, d'*étoffes de soie.* »

L'exportation en était active dès le IXe siècle : le *Liber Pontificalis* cite quatorze tissus espagnols avec argent sous Grégoire IV (827-844) et, dans la *Vita de Léon IV* (847-855), les citations de tissus mêlent les byzantins aux espagnols.

Le *Romancero Castellano*, dont le fonds appartient à l'histoire du XIVe siècle, nous représente un roi d'Aragon, peut-être Jayme II, contemplant la mer d'Espagne sur laquelle naviguent des vaisseaux chargés de soie et de riches étoffes, voguant vers le Levant ou la Castille. Des lois fiscales régissaient les villes de Grenade et de Cadix, autour desquelles florissait la culture de la soie, si bien que Fernand d'Aragon, duc de Calabre, pouvait retirer un revenu de 30 000 ducats des vers à soie de ses propriétés des Alpujarras, d'après la *Chronique* de Francès de Zuniga. — Don Pedro de Lima, archevêque de Saragosse, et frère de Don Jayme, roi d'Aragon, apporta en 1327, à l'infante Léonore, à l'occasion de son mariage, des draps d'or et de soie aussi nombreux que variés, et nous savons qu'un ministre de don Pèdre le Cruel possédait dans sa maison de Tolède cent vingt-cinq coffres de draps d'or et de soie qu'on y inventoria à sa mort (*Chronique de don Pedro* par Lopez de Ayala, 1360). Le commerce d'échanges entre l'Italie et l'Espagne était d'une très grande activité, et les étoffes étaient une des monnaies d'échange les plus com-

modes et les moins encombrantes, d'une valeur équivalente à celle des métaux précieux. Des pièces d'archives génoises, consultées par M. Silvestre de Sacy (*Mémoires de l'Institut royal*, t. III), nous l'apprennent; il y eut des traités de commerce avec le roi maure de Valence, autorisant l'établissement de deux *fondaci* à Valence et à Denia, de même avec le roi de Grenade.

Ce fut vraiment en Sicile et en Espagne que l'art islamique de l'ouest atteignit son plus glorieux développement. Et la magnifique série des

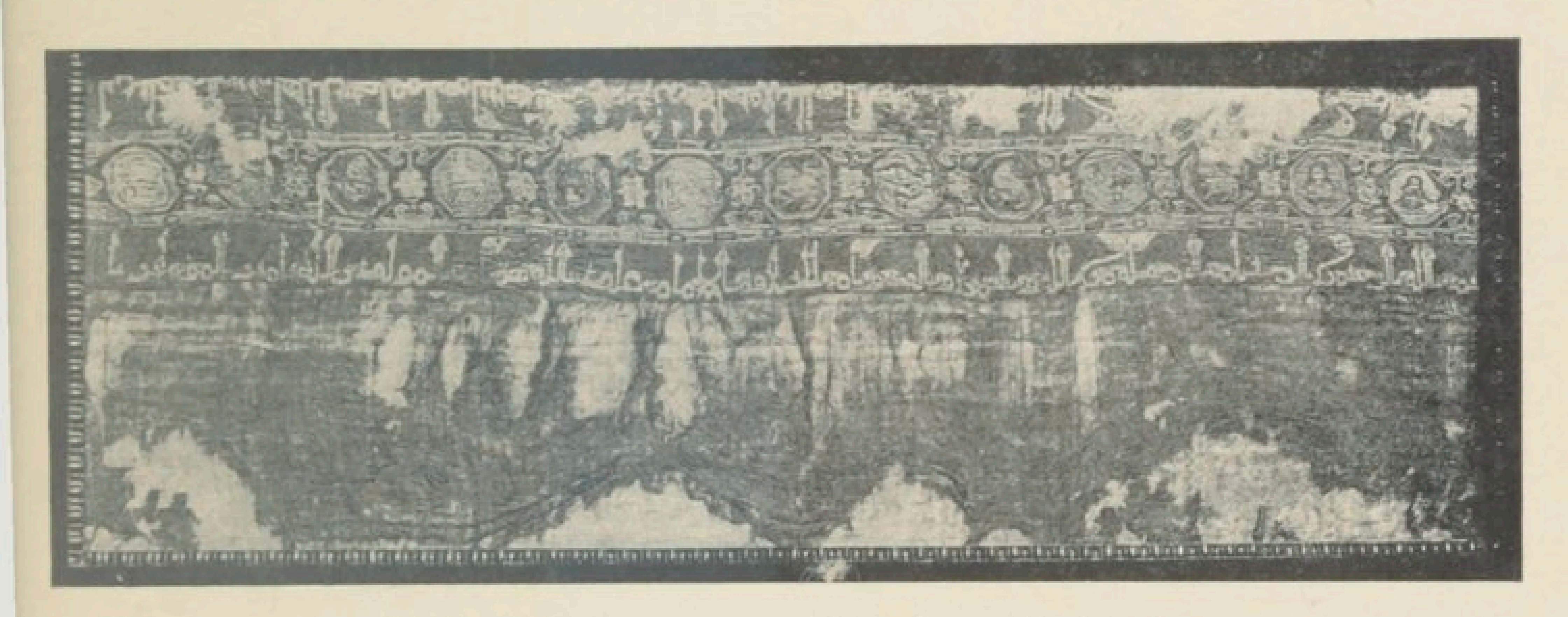


Fig. 420. — Tissu de soie au nom d'Hischam II. Cordoue, 976-1012 (Académie royale de l'histoire, à Madrid).

coffrets d'ivoire datés par leurs inscriptions sont pour nous un sûr fil conducteur par tous les éléments du décor, qu'on retrouve dans les tissus, et tous sont de pure origine orientale : persane ou mésopotamienne.

Le tissu le plus ancien, d'un caractère très particulier, d'origine nettement hispano-mauresque, semble-t-il, est un grand fragment de soie très fine mêlée d'or, conservé à l'Académie royale de l'histoire à Madrid [1] (fig. 420). Dans des médaillons sont représentés des figures assises, paraissant être un roi et une reine ; ailleurs des lions, des oiseaux et des quadrupèdes. Dans deux bandes court l'inscription coufique : « Au nom du Dieu clément et miséricordieux, la bénédiction de Dieu

1. Artignano, *Catalogo de la Esposicion de tejidos*, Madrid, 1917, pl. I; Ern. Kuhnel, *Maurische Kunst*, fig. 11 (dans le texte).

et la félicité au khalife, l'Imam Abdallah Hicham (II), favori de Dieu » (976-1013). Ce tissu, du plus haut intérêt, fut trouvé dans un petit coffret déposé sur l'autel de l'église San Esteban de Gormaz, province de Soria. C'était peut-être un trophée de guerre. On pourrait le classer

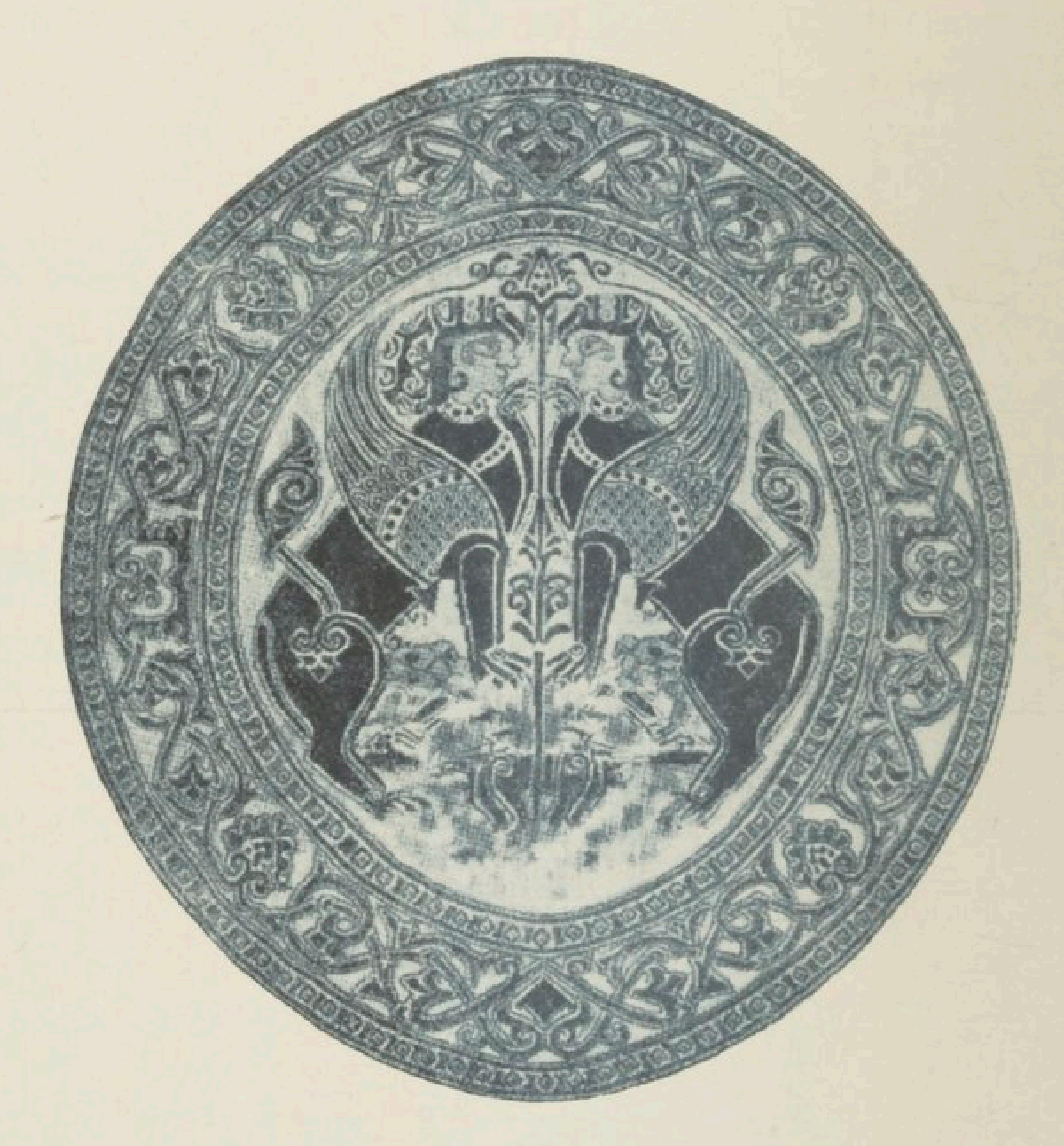


Fig. 421. — Tissu de soie. Espagne, XI[e]-XII[e] siècles (Musée de Vich, Catalogne).

dans la série des tissus dits *tiraz*, car nous savons qu'un des luxes du souverain était de faire mettre son nom ou l'un de ses attributs sur l'étoffe de ses robes. Ces inscriptions étaient toujours en or, ou d'une couleur différente du fond, et ces robes royales étaient toujours de *tiraz*. Les khalifes de Cordoue avaient des garde-robes particulières dans leur

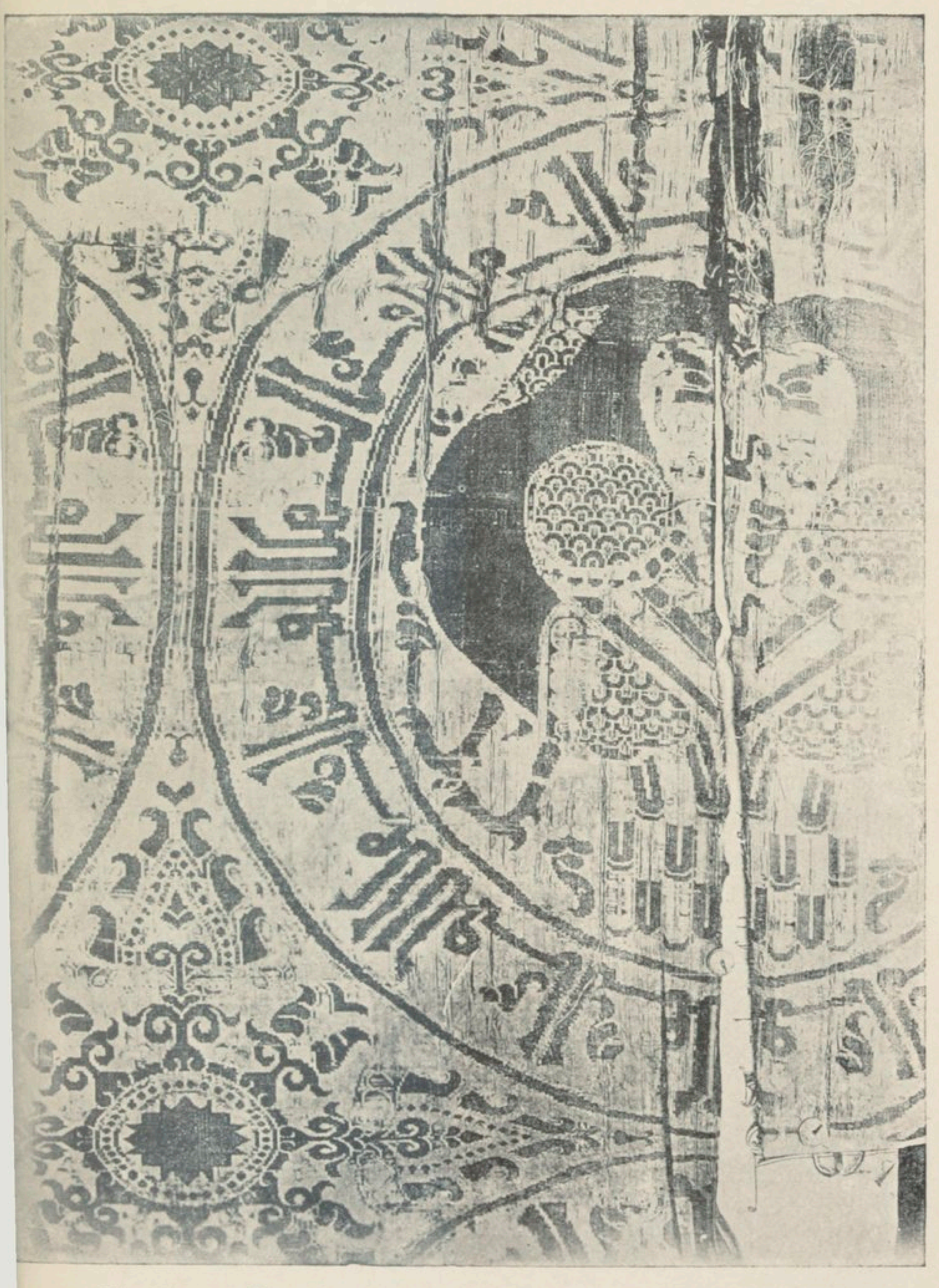


Fig. 422. — Tissu de soie, XIIe siècle (Archives de la cathédrale de Salamanque, Espagne).

palais pour conserver ces riches vêtements. La coutume s'en perdit au XIe siècle, mais reparut au XIIIe siècle avec les rois de Grenade[1]. Il est surprenant de constater combien ce tissu en ses dispositions et les caractères de son décor est voisin des tissus de soie de la belle époque fatimide contemporaine en Égypte ; ne pourrait-on penser qu'il ait été commandé à un atelier étranger ? Il est à rapprocher du deuxième suaire de saint Colombe au Trésor de Sens, dont la bordure est toute semblable avec inscription de bénédiction [2].

Une superbe étoffe de soie à bandes de branches avec fleurons entrelacés, verts, lisérés de rouge sur fond bis, et deux sphinx à têtes de femme ailés, affrontés de chaque côté d'un arbre de vie, se trouve dans la collection Pierpont Morgan, et aussi au Musée épiscopal de Vich [3] (fig. 421).

Un autre tissu, très différent, très important historiquement pour identifier tout un groupe de tissus d'Espagne du Sud, assez homogène, du XIIe siècle et du début du XIIIe siècle, est un brocart soie et or, qui était cousu du temps de Ferdinand II, roi de Léon (1158-1188) à un document sans doute contemporain, et est conservé aux archives de la cathédrale de Salamanque [4] (fig. 422) ; des disques bordés d'inscriptions coufiques renferment des paires d'oiseaux, paons adossés et se retournant bec à bec ; et entre ces disques, dans les intervalles, sont des étoiles entourées de feuillages d'un style chinois très accusé ; les couleurs sont rouges et vert-olive sur un fond crème ; les corps des oiseaux portent des inscriptions sans aucune signification.

Le type de ce genre de tissu s'est répandu en Espagne, et nous en connaissons des exemples assez nombreux : trois morceaux au Victoria Albert Museum [5], au Musée de Léon (Espagne) et dans la Collection Rodriguez [6], le suaire de saint Léon au Trésor de Sens avec ses lions

1. Pascual de Gayangos, *Museo español de Antiguedades.*
2. *Revue de l'art chrétien,* 1911, p. 458-461.
3. Lessing, *op. cit.,* livraison III ; Ern. Kuhnel, *Maurische Kunst,* pl. CXLVI.
4. Artignano, *Catalogo,* pl. VI ; Falke, fig. 190.
5. Kendrick, *Catalogue,* nos 989, 990, 991.
6. *Catalogue de la Collection Rodriguez,* pl. VII.

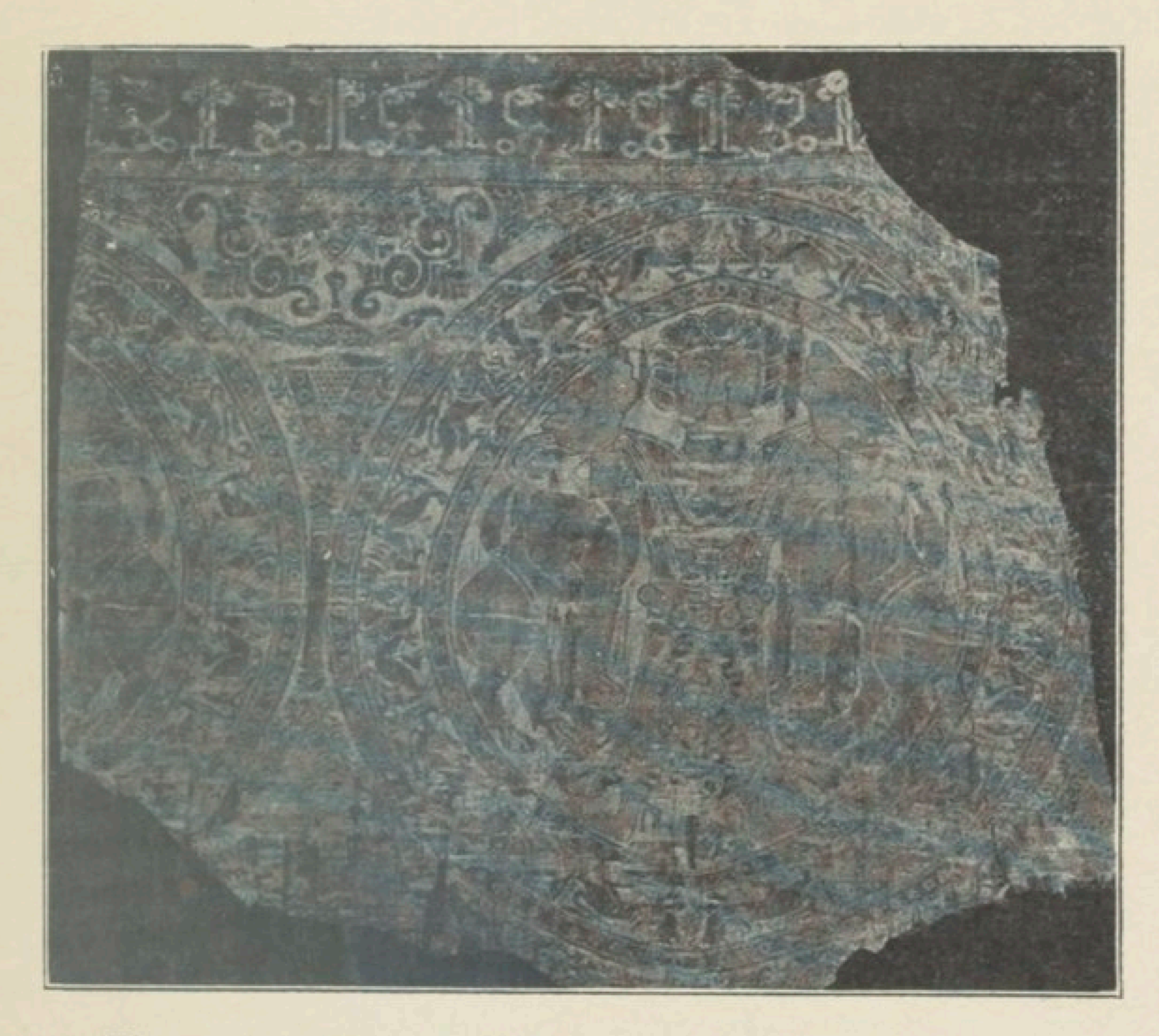


Fig. 423. — Suaire de S. Bernardo Calvo, fin du XIe siècl (Musée de Vich, Catalogne).

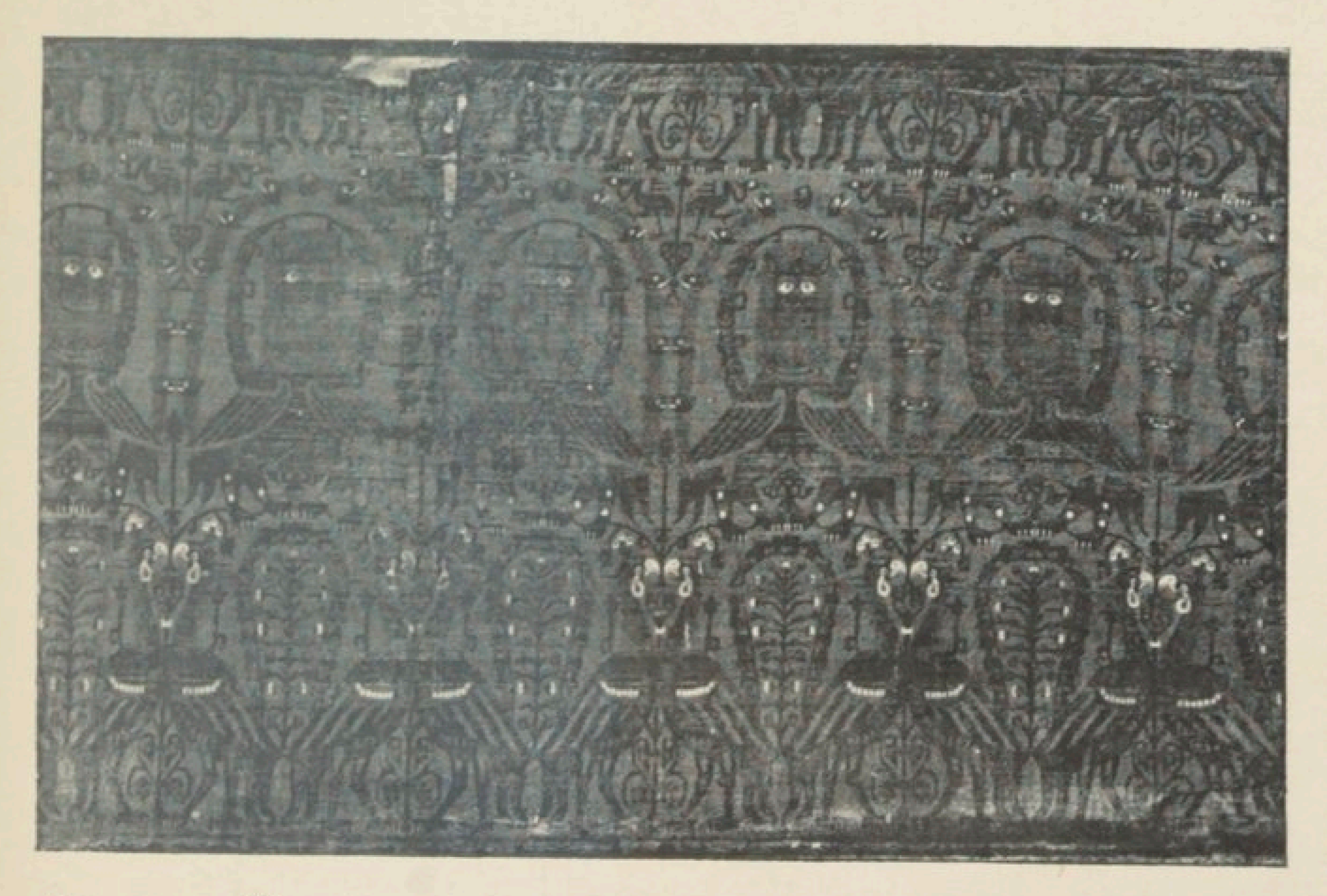


Fig. 424. — Tissu de soie. Espagne, XIIe siècle (Musée de Vich, Catalogne).

affrontés dans des quatrefeuilles [1] ; — au Kunstgewerbe Museum de Berlin, avec ses lions et ses daims affrontés [2] ; — au Victoria Albert Museum, sont deux beaux brocarts : l'un soie et or, avec des paires de paons et de griffons non ailés, affrontés ou adossés de chaque côté d'un arbre, en rouge, vert foncé et or sur fond crème, dans des losanges avec roues aux inter-



Fig. 425. — Tissu de soie. Espagne, XII[e] siècle (Kunstgewerbe Museum de Berlin).

sections. Une bande à inscription coufique entoure les paons : « Bonheur parfait et victoire [3] » ; ou bien encore le beau tissu du Musée des Arts décoratifs à Paris, provenant peut-être de Saint-Regnobert de Vergy,

1. *Revue de l'art chrétien*, 1911, LXI, p. 383.
2. Lessing, pl. XLIV ; Falke, fig. 191.
3. Kendrick, n[os] 989 et 990, pl. XVIII et XX ; Falke, fig. 203.

serait celui qui se trouvait jadis dans la cassette d'ivoire de la cathédrale de Bayeux [1], avec lions adossés dans des cercles et des oiseaux dans les roues de liaison ; — ou la magnifique chasuble de saint Edmond, archevêque de Cantorbery († en France 1241), trouvée à Saint-Quiriace de Provins, avec des perroquets dans les grands cercles, et la sentence répétée : « Gloire à Dieu ! » ; — ou le suaire de saint Savinien au Trésor de

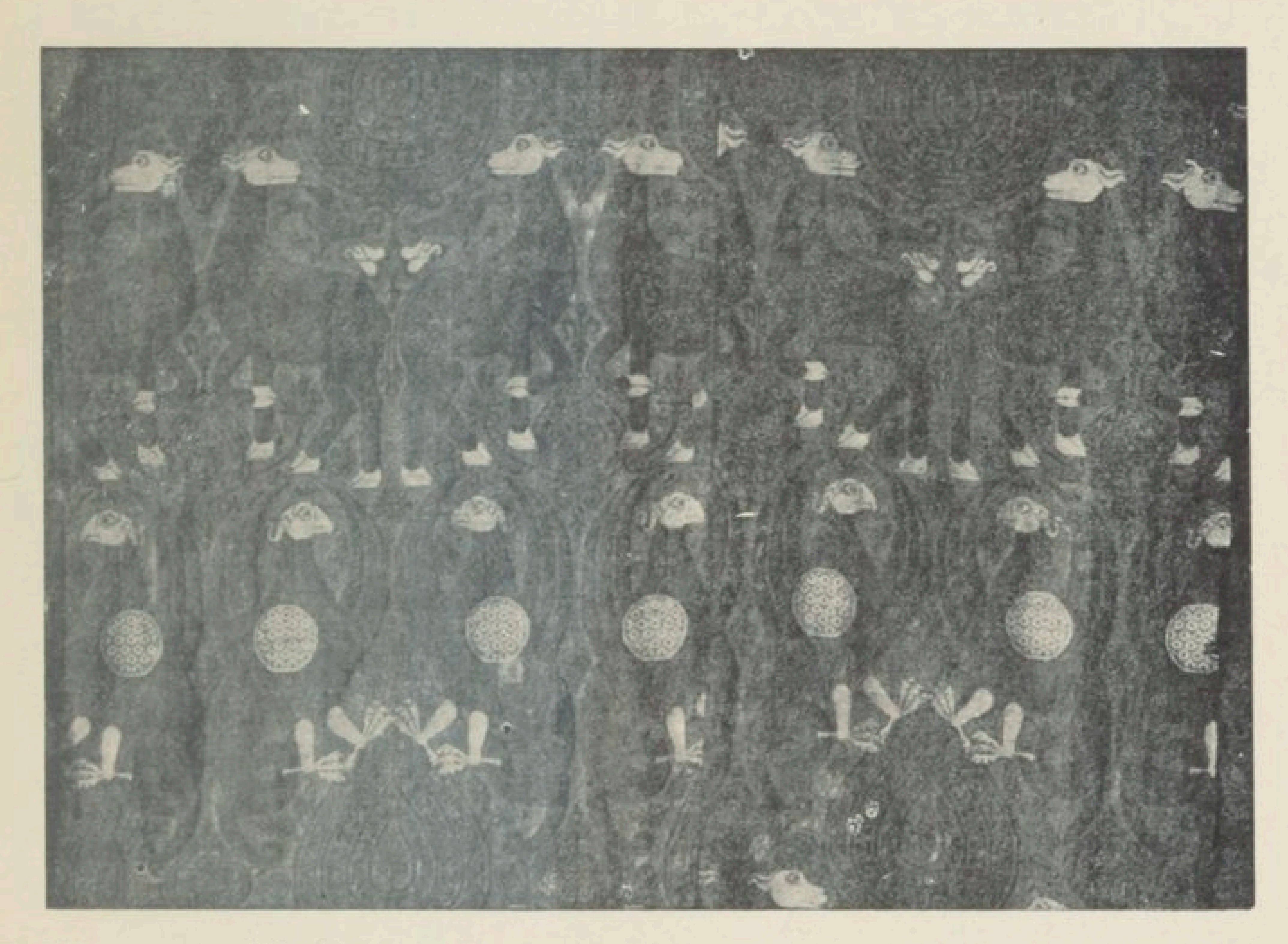


Fig. 426. — Tissu de soie, tissé avec détails brochés. Espagne, XIIe siècle (Musée de la Chambre de Commerce de Lyon).

Sens, jadis conservé dans une châsse de cuivre à l'abbaye de Saint-Pierre-le-Vif, restaurée au XIIIe siècle, d'où le tissu sortit peut-être alors [2].

Cette influence persane-mésopotamienne sur tout l'art andalou de Cordoue se retrouve dans deux tissus tout à fait extraordinaires du Musée de Vich (*Catalogne*) de couleurs et de textiles tout à fait identiques.

1. *Bulletin archéologique*, t. III, 1844, p. 37.
2. Chartraire, *Trésor de la Cathédrale de Sens*, n° 35.

L'un, qui fut le suaire de l'évêque San Bernardo Calvo, à la fin du XIe siècle (fig. 423), et provient de son tombeau dans la cathédrale, est un des très rares tissus où apparaît l'être humain avec un caractère de sauvagerie et un pouvoir de hantise qui le rendent inoubliable. Dans des roues un homme, à épaisses chevelure et barbe, de type arabe, avec un bonnet bizarre, un long manteau et une ceinture d'or, tout à fait islamique et non chrétien, étreint de chacun de ses bras, en les étranglant, deux bêtes dressées contre lui, qui ont du lion les pattes et les griffes, et la tête du veau. En haut une frise de caractère coufique. Nous avons là encore une représentation sur laquelle nous nous sommes expliqués plus haut, qui ne peut être celle de Daniel dans la fosse aux lions des chrétiens, mais une ressouvenance de l'étrangleur de bête oriental, Achéménide de Persépolis. Les griffons dans l'encadrement des roues et les palmettes dans les espaces libres entre les disques sont bien espagnols et se retrouvent dans les ivoires [1].

L'autre tissu de Vich est décoré de sphinx, dont l'origine assyrienne est certaine (fig. 424). Ils portent, comme l'étrangleur, un bonnet bizarre qu'on retrouve ainsi sur certaines figures des céramiques de Rhagès ; dans les espaces de fond entre les cercles sont des paons aux cous enlacés, comme sur le coffret d'ivoire de Pampelune [2].

Un motif d'origine espagnole qui se trouve sur la vieille cuve de marbre almoravide de Madinat ez-Zahra datée 988, au Musée archéologique de Madrid, l'aigle de face debout tenant dans chaque serre une gazelle, se retrouve sur les tissus de soie ; au Musée de la Chambre de commerce de Lyon il est à deux têtes, comme celui antique d'Eujuk en Cappadoce ; au Trésor de Quedlimburg, il a au-dessus de ses ailes deux autres bêtes[3]. A rappeler encore ce superbe tissu qui est au Kunstgewerbe Museum de Berlin [4].

Un tissu caractéristique du XIIe siècle est au Kunstgewerbe Museum

1. *Catalogo del Museo de Vich*, n° 791 ; Lessing, pl. XLII ; Falke, fig. 188 ; Ern. Kuhnel, fig. 147*b*.
2. Falke, fig. 189.
3. Falke, fig. 184 et 185.
4. Falke, 2e édition, 1921, I, fig. 114 ; Ern. Kuhnel, *Maurische Kunst*, pl. CXLV.

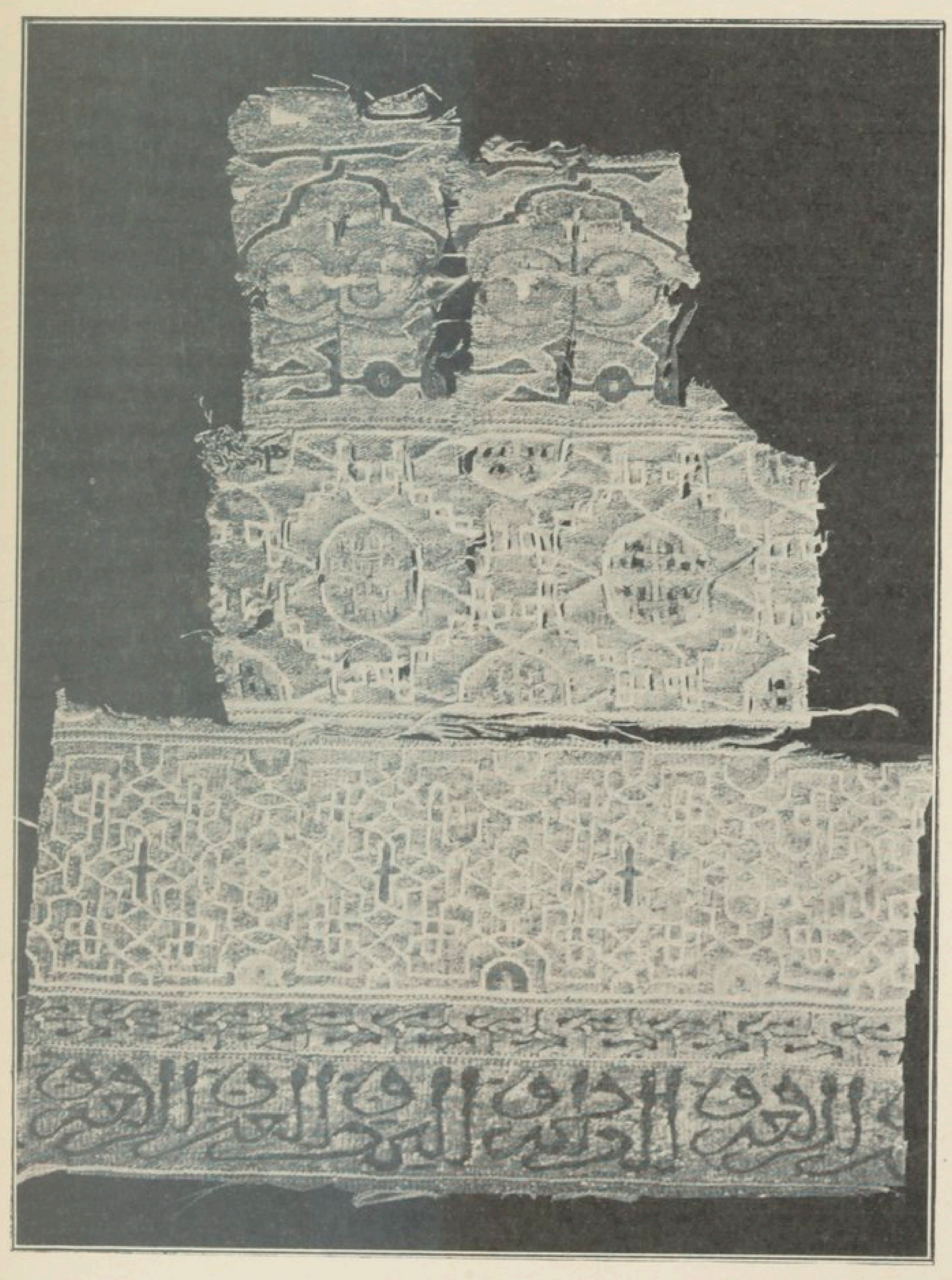


Fig. 427. — Tissu de soie lamé d'or. Art hispano-mauresque (Collection de M. J. Peytel).

de Berlin la tradition des roues s'y trouve conservée, renfermant deux bovidés unicornés adossés et affrontés, séparés par un arbre de vie à rinceaux stylisés; le bandeau circulaire de la roue renferme une inscription coufique ; leurs points de jonction comportent les mêmes bêtes en plus petits médaillons ou des étoiles [1] (fig. 425, 426).

Un des caractères principaux permettant de classer dans un groupe hispano-moresque un certain nombre de tissus est l'absence de sujet animé, et la préférence pour les motifs linéaires et géométriques très particulières à tout l'art du Maghreb. Les bandes horizontales ornementales alternent sur ces tissus avec les bandes d'inscriptions.

Tel semble être, au Musée de Cluny, un magnifique tissu (6526) d'or pâli sur lequel se détache une splendide inscription en caractères bleu pâle, une bande de soie cerise à inscriptions coupées de bandes chevronnées et une autre bande de soie à entrelacs rouges, jaunes et noirs.

Dans la collection Errera, au Musée de Bruxelles, comme au Kunstgewerbe Museum de Berlin, ce goût de la décoration géométrique et linéaire se retrouve dans un fort beau tissu de soie décoré d'étoiles enchevêtrées.

La Collection Errera, nº 17, possède encore un merveilleux fragment d'un mince brocart de soie rouge, bleue, verte et or, qui provient de la robe de l'Infant don Félipe († 1274), fils du roi Ferdinand trouvé dans son tombeau à Villacazar de Sirga (province de Palencia). Des rangées d'inscriptions (louanges à Allah) alternent avec des rangées d'entrelacs mêlés d'étoiles. — Semblable morceau est au Musée archéologique de Madrid (nº 1049) [2] et un autre à la collection Cl. Côte à Lyon. Des étoffes analogues étaient probablement originaires des ateliers d'Andalousie, où le style mauresque se maintint plus longtemps qu'ailleurs ; on y retrouve d'ailleurs tous les éléments décoratifs des monuments andalous. A rapprocher un tissu de la Collection San Giorgi à Rome [3] et un brocard à petits carrés avec quatre feuilles entrelacées

1. Ern. Kuhnel, *Maurische Kunst*, pl. CXLVII*a*.
2. Francisco Simon y Nieto, *Los antiguos campos goticos de Madrid*, p. 123, 1859 ; Alan Cole, *op. cit.*, fig. 23, 24, 25 ; Williams, *Arts and Crafts*, III, p. 29 ; *Museum*, I, 1911, p. 432 ; *Catalogue de collection Claudius Côte* ; Bertaux, *Exposition de Saragosse*, 1910, pl. XLVI-XLVII.
3. Dedalo, I, 1920, p. 112.

et étoiles, provenant de la chasse de saint Valère, à la cathédrale de Lerida [1].

Un type parfait de tissu hispano-mauresque, provenant de Lérida, avec décor à entrelacs tissé d'or et de soie, et une belle inscription en naskhi, était dans la collection de M. J. Peytel (fig. 427, et une charmante étoffe, moins ancienne, se voit au Musée Valencia de Osma, à

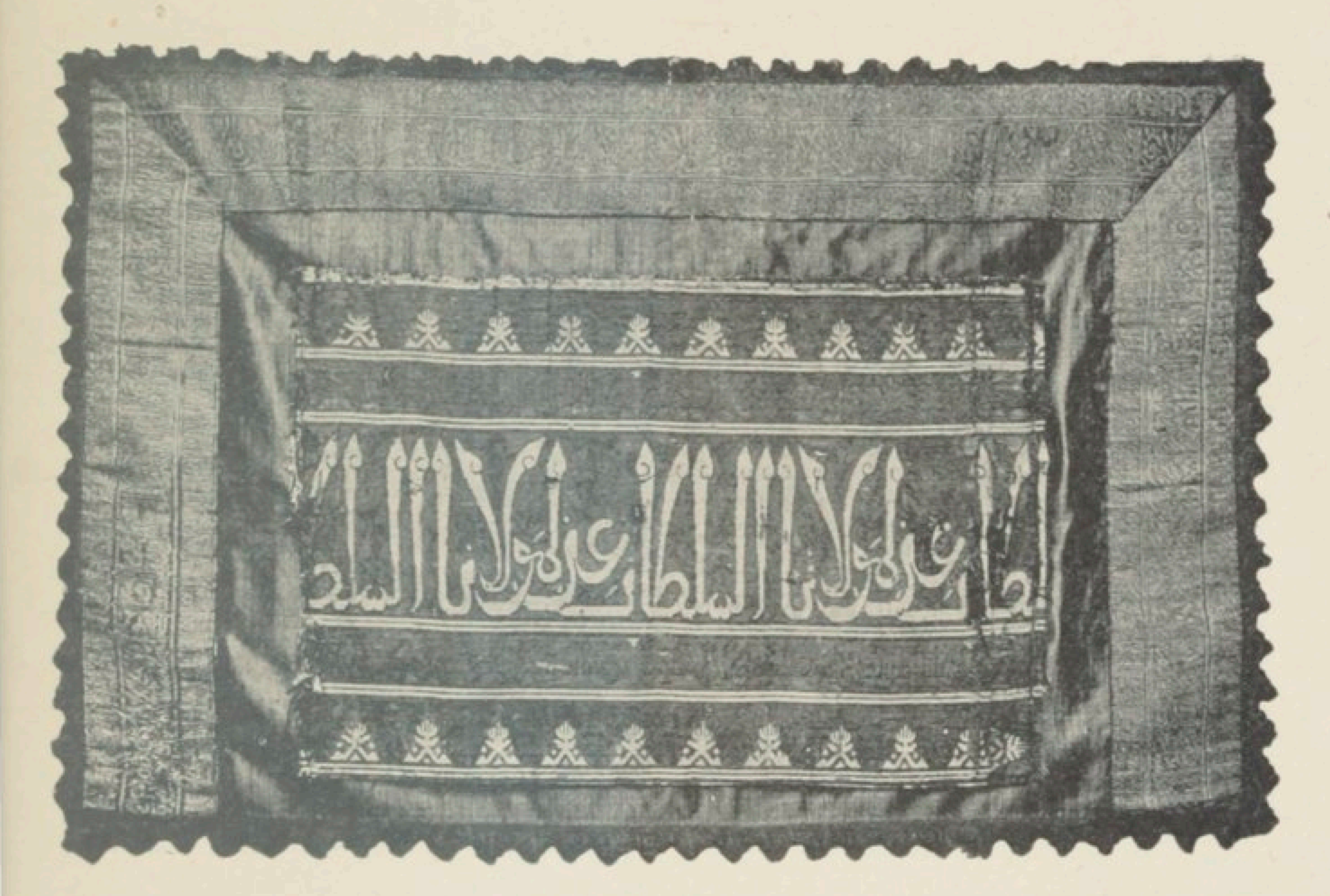


Fig. 428. — Tissu de soie hispano-mauresque (Musée de Valencia de Osma).

Madrid, avec la disposition par bandes horizontales, nettement limitées; une belle inscription en caractères naskhi souples et élégants répète la formule : « Gloire à notre seigneur le Sultan ! » Les lettres s'enlèvent en blanc sur un fond de soie tissée d'un bleu foncé sur lequel courent de légers rinceaux rouges. Deux étroites bandes d'autres inscriptions lui sont parallèles, jaune sur fond bleu, et disent : « D'Allah, vient le pouvoir du sultan. Il le lui donna ainsi que le bonheur en aide » (fig. 428).

1. Artignano, pl. VIII-X ; Dedalo, *Arte español*, I, 1920, p. 458, pl. CIV et XIV.

X

TISSUS PORTANT DES INSCRIPTIONS ARABES ET FAITS EN CHINE

Ceci est une catégorie qui n'avait pas été étudiée avant que M. Kendrick n'y portât très heureusement son attention.

Déjà, sous la dynastie des Tang (618-906), s'étaient produits en Chine des groupements musulmans, et il n'est pas rare qu'on rencontre sur les mêmes tissus des inscriptions à caractères arabes et chinois, ce qui exclut l'origine arabe, mais affirme l'origine chinoise.

Le plus important de ces tissus est conservé à Sainte-Marie de Dantzig; il porte les noms et titres de Malik-Nasir, souverain mamlouk d'Égypte (1293-1341) et fut tissé comme présent d'une ambassade qui dut venir en Égypte par la mer Rouge, comme nous l'avons dit. Une série de vêtements sûrement tissés en Chine est à Ratisbonne[1]; d'autres furent découverts en 1921 au tombeau de Cangrande della Scala (1329), à Vérone[2].

Dans des tissus du Kunstgewerbe Museum de Berlin, la bête unicorne (dit Chilin) et l'ornement floral chinois sont fréquents[3].

Enfin rien n'est plus caractéristique que l'ornement si connu de médaillon à crochets rayonnants des velours et des tapis chinois, qu'on trouve tel quel, sans interprétation, dans les espaces libres entre les roues du beau tissu de Salamanque ci-dessus décrit.

1. Kendrick, n°s 993, 994.
2. Dedalo, 1922, p. 499 ; *Bolettino d'Arte*, 1922, I, série 2.
3. Lessing, pl. CXVII*b*, CVII *b*, CVIII, CVIII*a* et *b*, CX ; Falke, fig. 328, 329, 342, 355.

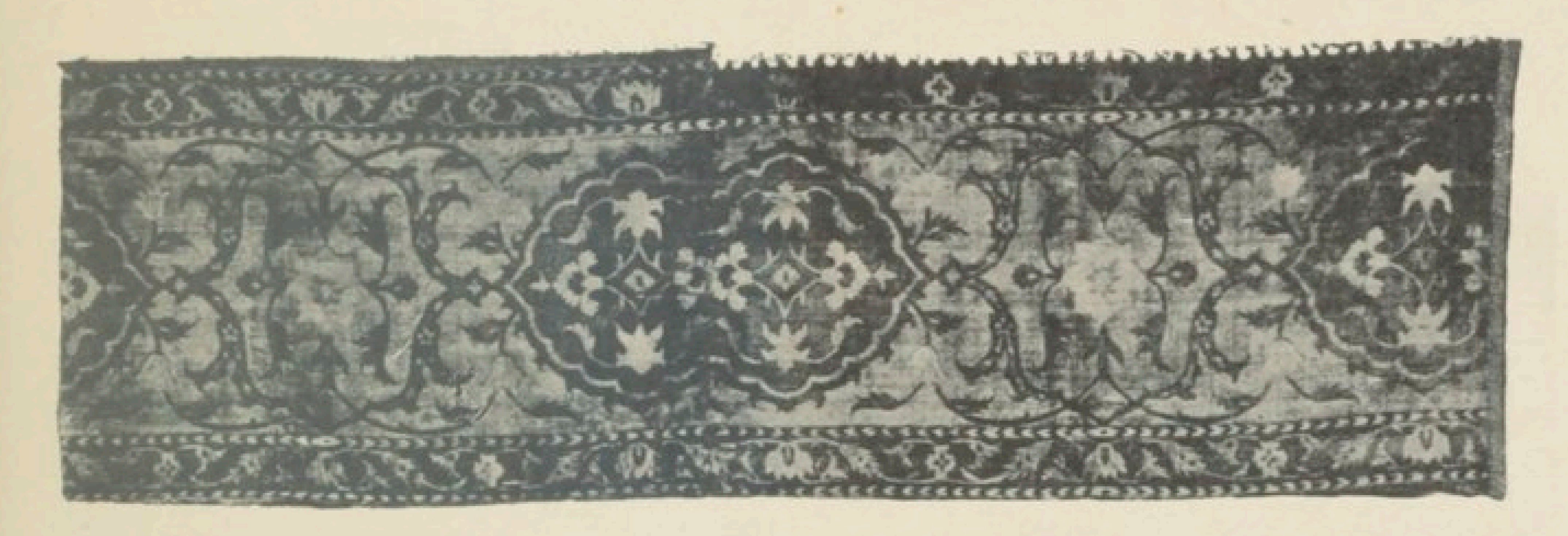


Fig. 429. — Velours de Perse, XVIIe siècle.

XI

TISSUS DE SOIE. BROCARDS ET VELOURS DE PERSE ET DE TURQUIE SOUS LES SÉFÉVIDES ET LES OTTOMANS (XVIe ET XVIIe SIÈCLES)

Tous les tissus dont nous venons de nous occuper sont, sans doute, antérieurs au XIVe siècle, et alors même qu'une certaine originalité s'y marque, ainsi qu'une façon particulière de comprendre le décor, nous avons le plus souvent retrouvé les motifs traditionnels qui s'imposaient quand même à la fantaisie des artisans musulmans.

Il semble qu'avec les XVe et XVIe siècles une modification assez profonde s'opère dans l'industrie du tissu chez les peuples de l'Orient, et toute l'activité de ces industries semble s'être alors particulièrement portée vers la Perse, vers les plateaux de l'Anatolie, et vers les rives du Bosphore, où des villes comme Konia, Siwas, Brousse et Constantinople rivalisaient de luxe et de richesse.

Au XVIe siècle, les arts du textile en Perse avaient subi une nouvelle vague d'influence chinoise, celle-là délibérément acceptée et même sollicitée, sous la dynastie très iranienne des Séfévides. Un art s'élabora soumis à des influences diverses, mais, du moins, resté bien spécifiquement persan.

Les tissus de ces époques que nous possédons sont mieux conser-



Fig. 430. — Soie tissée. Perse, XVI[e] siècle (Musée de Bruxelles. Collection Errera).



Fig. 431. — Soie tissée. Perse, XVIe siècle.

vés et de dimensions plus importantes, avec représentations animées de figures humaines plus fréquentes. Ils devaient être tissés pour les robes de cérémonie de cours. Le port de riches robes de soie décorées de figures est attesté par le récit contemporain d'une ambassade persane envoyée, en 1579, à la cour du Sultan ottoman Mourad.

Sous Chah Tahmasp Ier (1524-1576), fut en vogue une mode de coiffure en turbans très hauts, employant beaucoup de tissu. Elle tendit à disparaître sous Chah Abbas le Grand.

Il y a lieu de faire une distinction entre les deux phases de cet art musulman oriental des tissus. 1° L'une dans laquelle la composition, quoique débarrassée du compartiment géométrique, conservera quand même la rigidité et la symétrie, avec une extrême stylisation du motif, une flore irréelle, où les éléments apparaissent déchiquetés et allongés. L'ornement floral, la *palmette* (palmette-calice, palmette-couronne ou palmette en éventail), présente ce détail caractéristique de feuillages rayonnant autour d'un noyau central généralement ovale. L'aster est aussi une des floraisons courantes de l'art persan-islamique. — 2° L'autre phase, où tout s'assouplit, où les lignes perdent de leur inexorable rigidité sous l'influence chinoise prépondérante, favorisée par les invasions mongoles du XIIIe et du XIVe siècle, rangeant tout le pays, de l'Euphrate au Pacifique, sous la même domination. Dans cette seconde phase, on peut percevoir aussi un grand changement, l'observation plus rigoureuse de la nature.

Si l'on cherche la cause de cette modification très certaine du décor oriental, il y a lieu de se demander si quelque influence extérieure ne vint pas la déterminer. Quelques historiens du tissu, M. Cox entre autres [1], ont cru y reconnaître une influence occidentale ; sollicités par les demandes des commissionnaires européens, surtout par les Vénitiens, grands pourvoyeurs des marchés méditerranéens, les Orientaux auraient versé dans les tendances réalistes des primitifs de la première Renaissance. Je crois que la chose fut plus simple et que la transformation eut lieu selon les lois rigoureuses des évolutions de l'art qui tend de plus en plus à reproduire la nature en ses aspects mul-

1. R. Cox, *le Musée des tissus de la Chambre de commerce de Lyon*, Précis

tiples et variés. Ce souci de la réalité, nous le retrouvons, à cette époque du XVe et du XVIe siècle, dans tous les arts industriels de l'Orient, dans les cuivres, dans la céramique, dans les tapis, dans l'enluminure

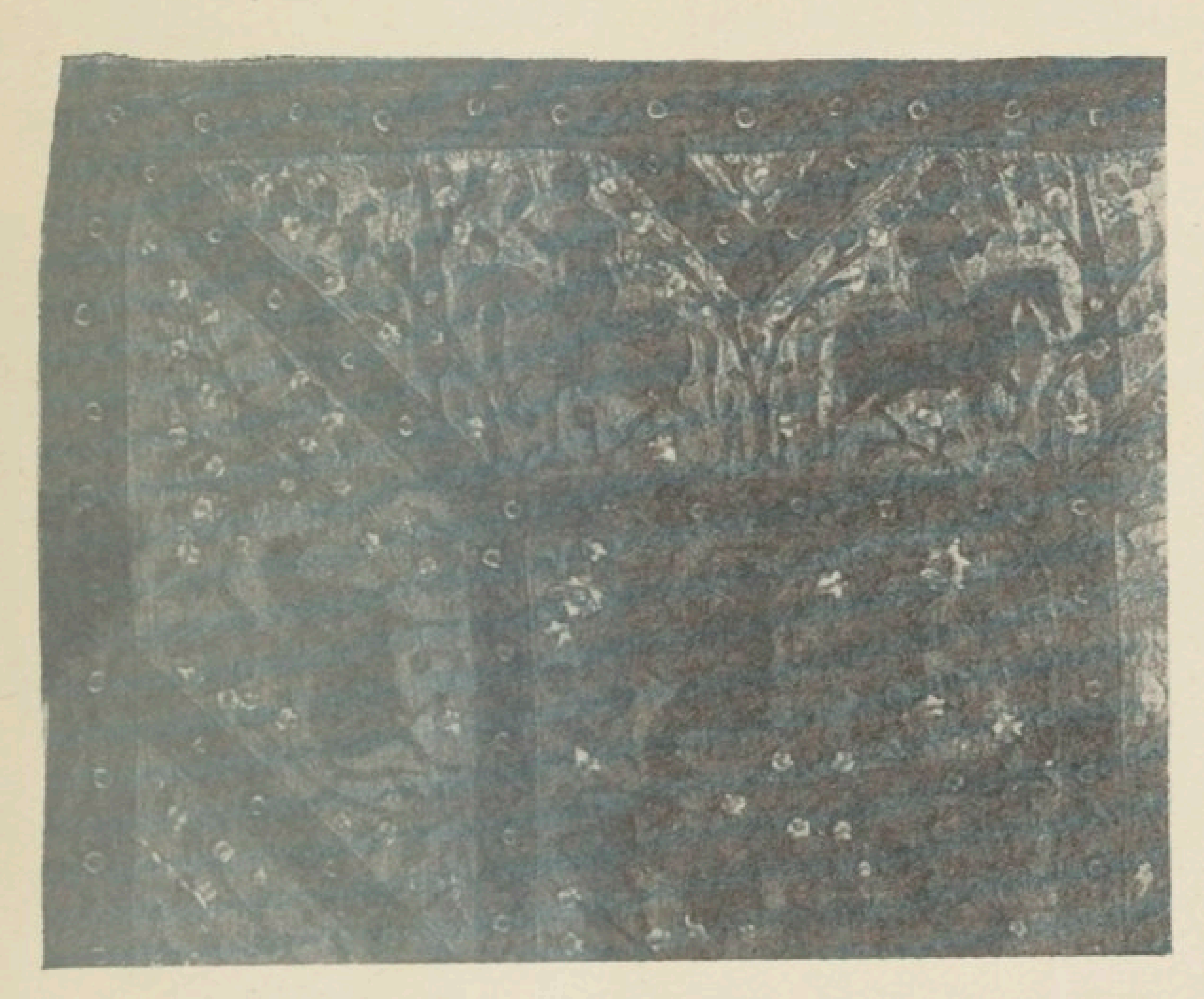


Fig. 432. — Tissu de soie. Perse, XVIIe siècle.

des manuscrits, toutes choses où on ne peut vraiment dire que l'Occident ait cherché à imposer ses goûts.

Après cela, constatons qu'avec le XVIe et le XVIIe siècle le décor oriental se naturalise par une observation plus vraie de la flore, restreinte d'ailleurs à un très petit nombre de types : la *rose*, la *jacinthe*, la *tulipe*, l'*églantine*, l'*iris*, le *jasmin*, l'*œillet*, la *fleur de pêcher*. Ce qui est alors remarquable, et ce qui fait de ce moment l'un des plus rares de l'art oriental, c'est la simplicité avec laquelle le dessin est exprimé, c'est une merveille d'abréviation et de stylisation décoratives. Les

longues tiges décrivent d'harmonieuses arabesques ; les étoffes seront de grands jardins où poussera librement cette flore touffue, au milieu de laquelle l'homme va de nouveau apparaître. Si parfois les sujets sont encore empruntés à l'histoire héroïque ou légendaire de la Perse, que ce soit l'épisode de la princesse Laïla visitant son amant, le pauvre poète Madjnoun dans le désert (fig. 430), ou la rencontre légendaire de Khosrau

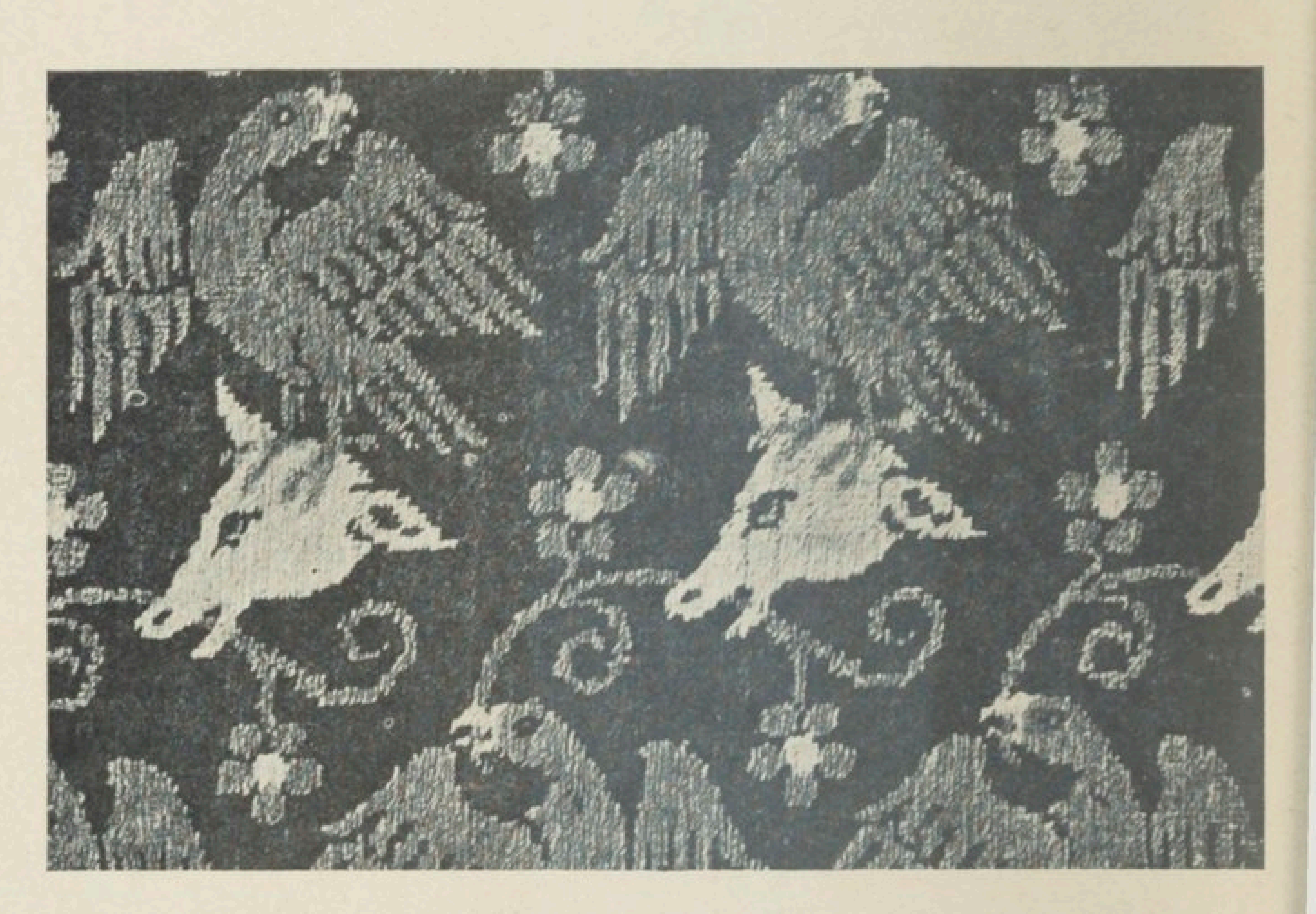


Fig. 433. — Velours de Perse, XVIIe siècle (Collection de F. Sarre).

(Khosroès II) avec Shirin, dont il fit plus tard son épouse, le caractère héroïque en est humanisé, et des traits familiers mêlent les êtres aux choses de la nature. Il semble vraiment que le rêve de l'Inde, ce grand amour de l'homme pour la nature, est parvenu jusqu'aux plateaux de l'Iran, pour rafraîchir une inspiration épuisée par tant de siècles d'art hiératique (fig. 431, 432).

La faune est représentée par les oiseaux, moineau, rossignol et paon ; les fauves, lion, léopard, gazelle ; puis paraissent aussi le lièvre et le bouquetin.



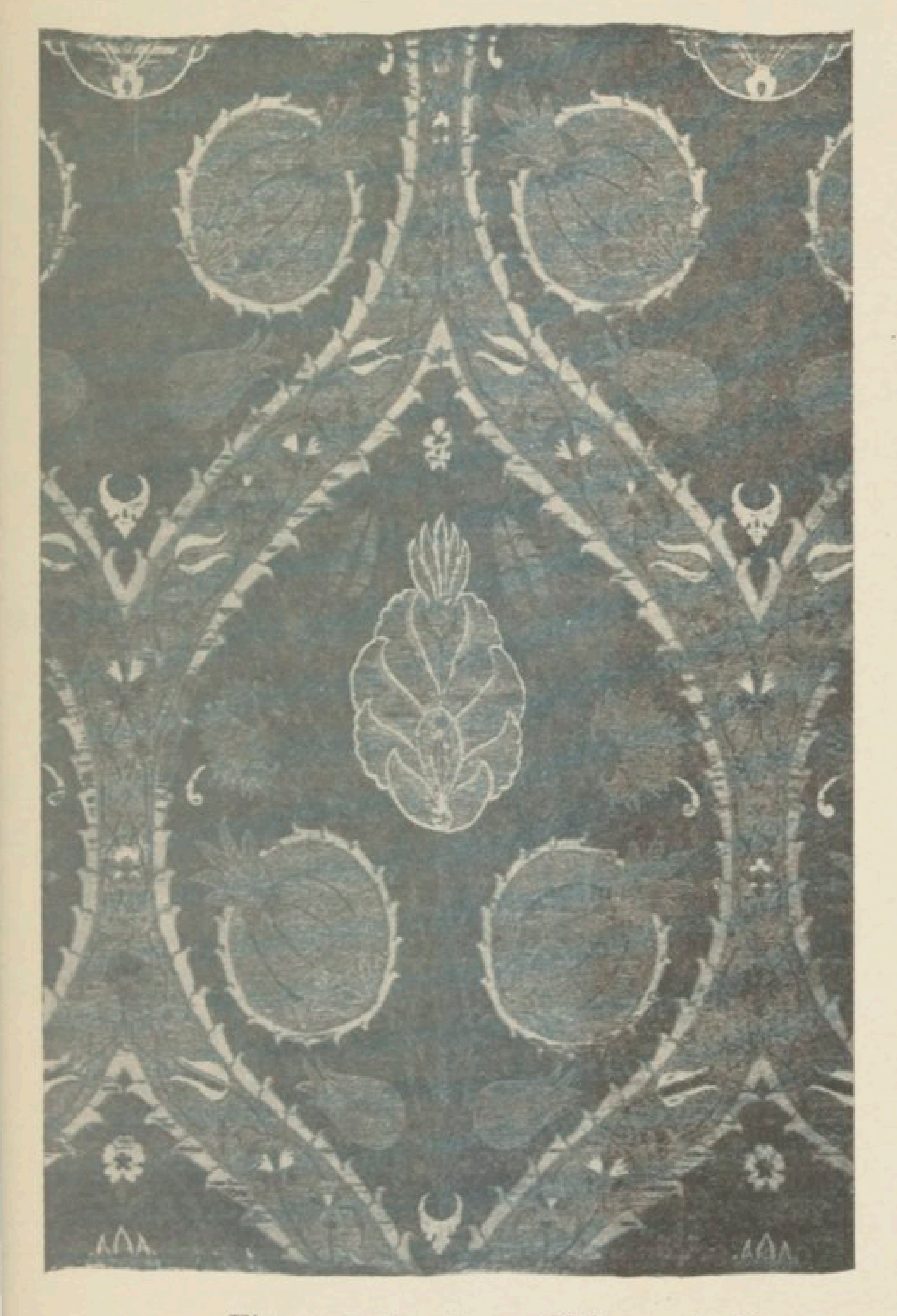
Fig. 434. — Tapis de soie. Perse ou Inde, XVIIe siècle (Musée Stieglitz, à Pétrograd).

Au point de vue technique, le procédé que la Perse musulmane employa, et par lequel elle produisit des œuvres merveilleuses, est la *soie tissée* à laquelle se mêla plus tard le coton, avec addition fréquente de fils d'argent ou d'or. Pour garder à ces *brocards* leur souplesse, on enroulait une mince feuille d'or autour d'un fil de lin ou de soie, au lieu d'introduire le fil de métal dans le tissu. Ces draps souples étaient souvent tissés à deux chaînes, une pour lier l'or qui formait le dessin, l'autre pour fixer la soie réservée pour les fonds. La ville de Yezd en avait la célébrité. Au XVIIIe siècle, ces brocards à fils précieux étaient fort à la mode pour les petites vestes à manches très échancrées qui avec le pantalon flottant constituaient le costume féminin. Le chevalier Chardin en a longuement parlé (Voyage II, p. 86). Aux belles époques du XVIe siècle et jusqu'au XVIIIe siècle, elle produisit ainsi des tissus splendides, animés de personnages, au milieu d'une flore touffue. Tous les auteurs du temps sont unanimes à vanter Yezd, Resht, Ispahan et Kaschan, réputés pour les tapis tissés d'or, les brocarts, les velours, les taffetas (fig. 433).

Le nombre de tissus conservés, de ce genre et de cette origine, est considérable, et il ne peut être question d'en dresser la liste. Les musées d'art industriel en possèdent des collections très riches, et un ouvrage qui leur a été consacré renferme de nombreuses et excellentes illustrations rendant singulièrement facile leur connaissance[1]. Jamais le charme et la grâce ne se sont plus librement épanouis que dans ces compositions exquises, où quelques aspects du monde de l'Islam nous apparaissent. On croirait à des illustrations des contes des *Mille et une Nuits*, où nous voyons le poète dire des vers à la bien-aimée, ou le personnage légendaire, sorte d'Orphée persan, demander celle qu'il a perdue aux échos des jardins; le chef assis sous les arbres parmi les fleurs tend le gobelet à l'échanson (une femme ?) qui lui verse à boire[2]. Puis les scènes de chasse ou de guerre réapparaissent avec ces galops de cavaliers poursuivant le guépard ou le lion, lançant la

1. Kendrick et Arnold, *Persian stuffs with figure Subjects* (Burlington Magazine), novembre 1920; Martin, *Figurale persische Stoffe*, Hiersemann, Leipzig, 1899.
2. *Ibid.*, pl. II ; M. Dreger, *Exposition de Munich*, III, pl. CLXXXIX.

biche ou le lièvre, mais traités avec plus de vérité que chez les Sassanides, avec cette grâce élégante et fine, ce style distingué et noble



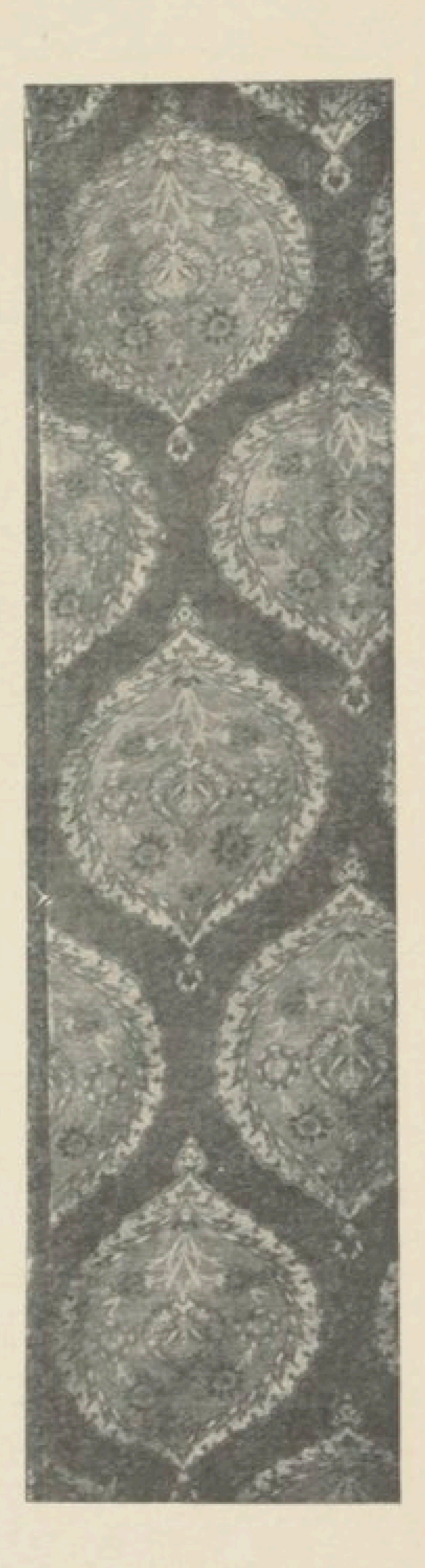


Fig. 435 et 436. — Velours de Brousse, XVI[e] siècle.

caractérisant l'art de Mossoul ou d'Ispahan[1] (Collection Kélékian, Victoria Albert Museum, Musée de Vienne). Des personnages sont

1. M. Dreger, *Exposition de Munich*, III, pl. CXCI.

perdus au milieu des fleurs (Musée Correr, Musée de la chambre de commerce de Lyon, Musée de Dusseldorff). Ce n'est parfois qu'un jardin merveilleux avec des oiseaux perchés vu à travers un réseau compliqué de rinceaux fleuris d'un rythme superbe (Musée des arts industriels de Prague) [1]. Un beau brocart interprète le conte célèbre du poète Madjnoun et de la princesse Laila, et l'on voit des chameaux portant de grands palanquins circuler à travers une flore touffue au milieu de laquelle des lions attaquent des antilopes, tissu avec une inscription au nom de l'artisan « Ghiyath » (Collections Errera au Musée de Bruxelles, Musée des Arts décoratifs, Collection Sarre) [2]. Deux jolies figures de femmes se tournant le dos tiennent un perroquet sur le poing (Collection A. Figdor à Vienne) [3]. Deux femmes séparées par une tige de fleur éduquent un faucon (Collection Tschoukin, de Moscou). Des sujets sont répétés sur des lignes horizontales : un mendiant accroupi devant une femme appuyée sur une grande canne, entre eux arbre fleuri et oiseau perché (Musée de Bruxelles, Musée de Carlsruhe) [4]. Un personnage demi-nu, décharné, est rencontré par une femme (Musée de la Chambre de commerce de Lyon). Très mongol est un tissu où l'on voit Iskender dans un parc brandissant un rocher sur un dragon qui vomit des flammes (Palais Ornsheinaja, à Moscou) [5].

Un souvenir de la Vierge chrétienne semble se rencontrer dans cette femme assise allaitant un enfant devant un troisième personnage qui est peut-être un mage (Musée Correr à Venise). Le doge Grimani avait reçu ce tissu en don de Chah Abbas en 1603; — un autre très beau à sujet chrétien (Annonciation et Crucifixion) est une chape au Victoria Albert Museum (n° 4771, 1894), faite pour une communauté chrétienne de Perse dans la deuxième moitié du XVIe siècle [6]. Ces tissus, goûtés en Occident, y furent souvent apportés par des ambassades, avec des tapis. C'est l'origine de ceux du château Rosenborg, à

1. M. Dreger, *Exposition de Munich*, III, pl. CXC.
2. Martin, *op. cit*, fig. 17 ; M. Dreger, *ibid.*, III, pl. CXCVIII.
3. Martin, *ibid.*, pl. II ; M. Dreger, *ibid.*, III, pl. CXCIII.
4. M. Dreger, *ibid.*, III, pl. CXCIV.
5. *Ibid.*, III, pl. CXCVII.
6. Martin, *History of oriental Carpets*, fig. 160.

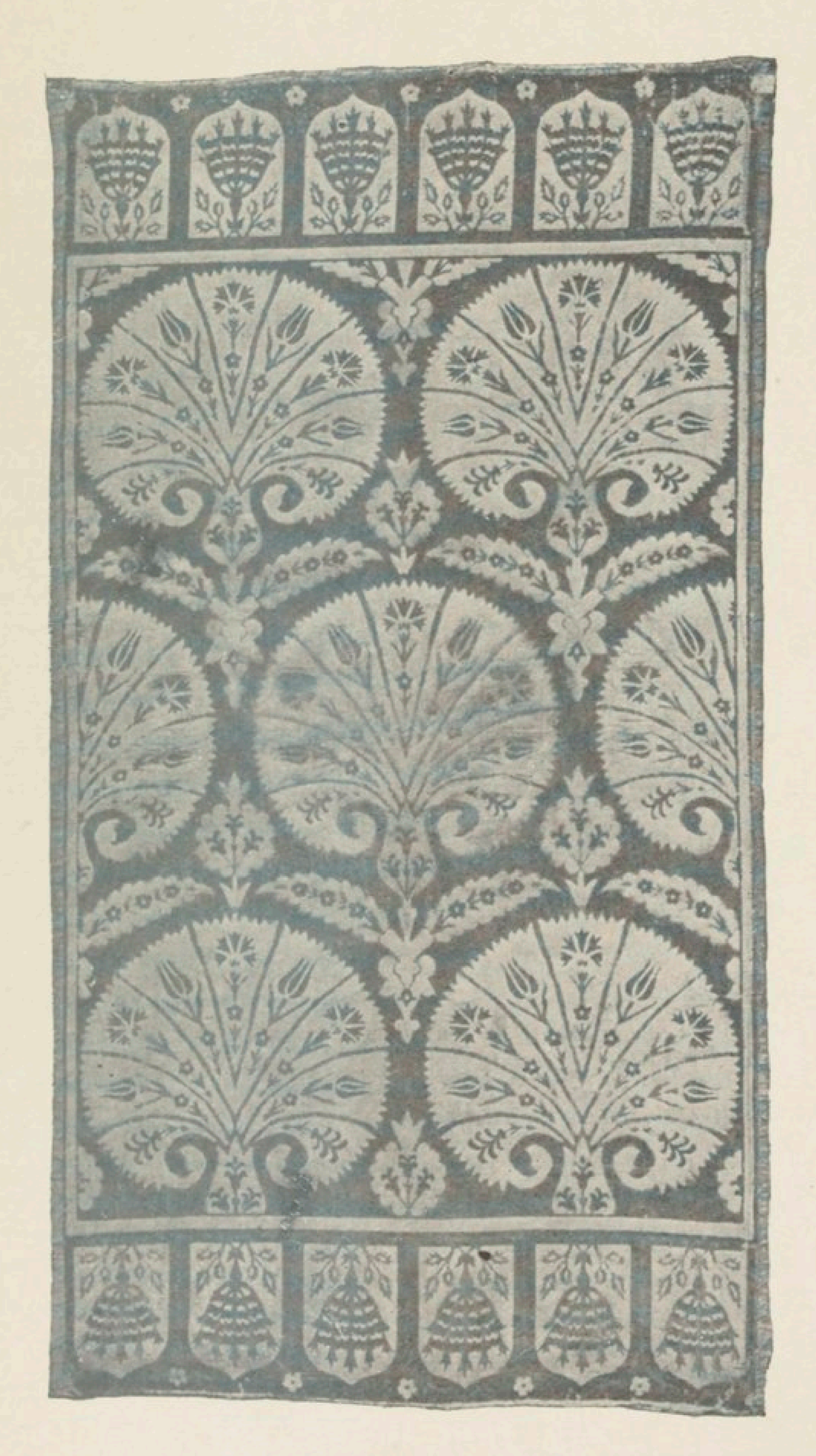


Fig. 437. — Velours de Brousse, XVIe siècle (Musée des Arts décoratifs).

Copenhague, présents de l'ambassade persane visitant le prince de Holstein Gottorp en 1639 [1]. Quant au beau velours de Carlsruhe (Collections Grand-Ducales) il avait été pris par le margrave de Bade aux Turcs à la bataille de Vienne, en 1683.

La Perse produisit aussi sous les Séfévides du XVIIe siècle de grands tissus de soie tissés, plus rarement brodés, sous forme de tapis ornés d'un grand bouquet de fleurs dressées sous un arc, avec une belle bordure de rinceaux fleuris (fig. 434) : les couleurs harmonieuses de ces tissus en font des œuvres singulièrement rares et raffinées (Victoria Albert Museum à Londres, Musée Stieglitz à Pétrograd, ancienne Collections Aynard et Engel-Gros, Collection Beghian à Constantinople) [2].

L'activité des ateliers de tissage, si grande en Perse, s'étendit au XVIe siècle en Arménie, en Anatolie, et particulièrement à Brousse et sur le Bosphore sous l'inspiration très nette des artistes persans. De là, ces productions se répandaient à Venise, à Lucques, à Florence, à Gênes, qui empruntèrent à la Perse une quantité de recettes et de décors d'une si heureuse fortune. C'est un fait acquis que Sulaïman II amena de Tébriz en Turquie plusieurs familles de tisseurs de soie au milieu du XVIe siècle (fig. 435, 436).

Soies ou velours, et ces derniers semblent avoir alors été d'une fabrication très étendue; on a depuis longtemps dénommé ces tissus du nom de la ville de *Brousse*, étiquette commode à appliquer à ces étoffes d'une technique et d'un décor admirables, et où se marque l'étroit rapport décoratif qu'elles présentent avec les plaques de revêtement céramique qui proviennent des provinces turques d'Europe et d'Asie Mineure. L'animal et le personnage en sont bannis, et le décor s'y réduit, comme sur les céramiques, à l'interprétation étrangement schématique mais grandiose, de quatre fleurs principales (la tulipe, l'œillet, la jacinthe et l'églantine), de la palmette et de l'éventail (fig. 437).

Venise et Gênes ne tardèrent pas à s'emparer de ces modèles pour faire

1. Martin, *Die persische Stoffe in Schlosse Rosenborg*, Leipzig, 1901.
2. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, 1903, pl. LXXXVI ; M. Dreger, *Exposition de Munich*, III, pl. CCIII.

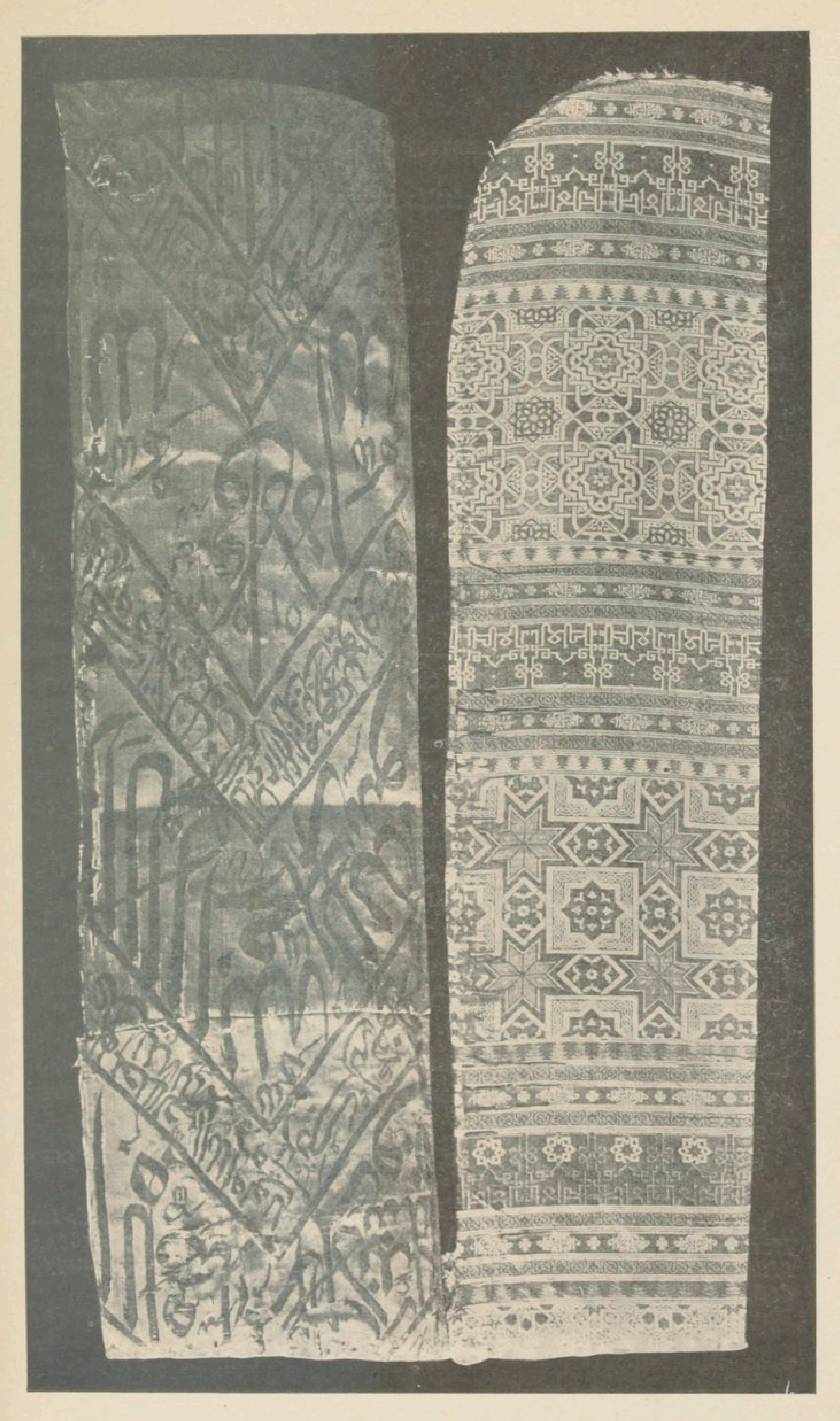


Fig. 438. — Soies tissées. Art du Maghreb, XVIe-XVIIe siècles (Musée de Cluny).

de leurs velours coupés ou ciselés une spécialité dont la fortune fut considérable.

Plus près de nous encore et jusqu'aux XVIIIe et XIXe siècles, l'Asie Centrale fabrique des tissus de velours unis qu'on a dénommés velours de Bokhara; ils ne manquent pas de qualités décoratives, bien que les tonalités en soient parfois un peu vives.

XII

LES ÉTENDARDS ET LES VOILES DE TOMBEAUX

Il existe enfin une série de grandes pièces de soie tissée, décorées exclusivement d'inscriptions de caractère maugrabin, tantôt encloses dans des médaillons souvent ovales, tantôt en lignes horizontales, suivant les angles d'une bande en chevrons. On y trouve souvent répétés les noms des quatre premiers khalifes : Abou Bakr, Omar, Outhman, Ali, puis des prières empruntées aux sourates du Coran. Ces étoffes sont ou des étendards, ou des voiles de tombeaux. Quelques-unes de ces étoffes magnifiques durent être tissées dans les ateliers maugrabins d'Andalousie ou du Maroc ; nous en possédons du moins des exemples dans ces beaux étendards conservés à l'Armeria de Madrid, trophées enlevées aux Maures. Il n'en est guère de plus splendides que la portière de tente du sultan Mouhammad el-Nasir, que la tradition dit avoir été prise aux Almohades, à la bataille de Las Navas en 1212, et qui est conservée au monastère de Las Huelgas à Burgos. Ce tissu de soie est brodé d'or et de soies de couleurs. Quatre larges bandes portent des inscriptions arabes en bleu avec la date 543 (1140), et au centre est un large disque à beaux ornements polygonaux géométriques [1].

Un étendard du même genre, pris au sultan des Merinides, est con-

1. Amador de los Rios, *Las ensegnas musulmanas del Monasterio de las Huelgas*, Madrid, 1893, pl. I, II, III, IV ; *Trofeos militares*, Madrid, 1893 ; *Museo español de antiguedades*, VI, 463 ; *Exposición historico Europea de Madrid*, 1892 ; Ern. Kuhnel, *Maurische Kunst*, pl. CXLVIII.

servé à la cathédrale de Tolède ; butin de la bataille de Salado en 1340, il est sans doute du début du XIIIe siècle [1].

On en rencontre fréquemment encore en Syrie et en Turquie ; il en existe de semblables sur le tombeau de Saladin à Damas, dans les turbés de Sainte-Sophie, sur les tombeaux des fils de Mourad III (fin du XVIe) et sur le tombeau de Roxelane, femme de Souleïman le Magnifique.

En résumé, tous ces tissus à inscriptions, surtout quand ils offrent ces dispositions en chevrons, peuvent être approximativement datés des XVIe et XVIIe siècles et sont turcs ou du moins de pays soumis à la Turquie (Syrie et Maghreb) (fig. 438).

1. Ern. Kuhnel, pl. CXLIX.

BIBLIOGRAPHIE

Ali bey Baghat, *Manufacture d'étoffes en Égypte au Moyen Age* (Bulletin de l'Institut égyptien, 6 avril 1903).

Artignano (Pedro de), *Exposición de tepidos españoles*, Madrid, 1917.

Chartraire (abbé), *Catalogue du Trésor de Sens*; *Revue de l'art chrétien*, 1911.

Cole (Alan), *Ornament in european Silks*, Londres, 1899.

Cox (R.), *Le Musée historique des tissus de la Chambre de commerce de Lyon, Précis et Album*, Lyon, 1902 ; *Revue de l'art ancien et moderne*.

Dreger (Max), *Europaische Weberei und Stickerei*, 3 vol., Vienne, 1904.

Dreger, *Exposition de Munich*, 1910 ; *Kunst und Kunsthandwerk*, XIII, 1910.

Dupont-Auberville, *L'ornement des tissus*, Paris, 1877.

Errera (Collection de Mad.), *Catalogue*, Bruxelles, 1902.

Falke (Otto von), *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, 2 vol., Berlin, 1913.

Fischbach, *Geschichte des Textilkunst*.

Guest (R.), *Arabic inscriptions on textiles* (Journal of royal asiatic Society, avril 1906, juillet 1923).

Karabacek, *Die persische Nadel Malerei Susandschird*, Leipzig, 1881.

Kelekian (Collection de tissus), *Catalogue*, préface de G. Migeon.

Kendrick, *Catalogue of Muhammadan textiles* (Victoria Albert Museum, Londres, 1924).

Kumsch, *Muster orientalischer Gewerbe und Druckstoffe* (Musée royal de Dresde, Seemann, Leipzig, 1893).

Lessing (Julius), *Die Gewerbesammlung der K. Kunstgewerbe Museum*, Berlin, 1900.

Linas (Ch. de), *Missions scientifiques et littéraires*, IV ; *Revue des Sociétés savantes*, février 1853 ; *Anciens vêtements sacerdotaux conservés en France* (Revue de l'art chrétien, 1859, III).

Martin (Dr), *Morgenlandische Stoffe*, Stockholm, 1897 ; *Figurale persische Stoffe*, 1500-1560, Hiersemann, Leipzig, 1899 ; *Die persische Prachstoffe in Schlosse Rosenborg in Kopenhague*, Leipzig, 1901.

Michel (Francisque), *Histoire des tissus de soie décorés*, 2 vol., Paris, 1860.

Pasco, *Collection Miguel y Badia*, Barcelone.

Riano (Juan) *Spanish arts. Textile fabrics*, Londres, 1890.

Strzygowski, *Jahrbuch d. preuss. Kunsts*, 1905.

Volbach et Kuhnel (Ern.), *Late antique, coptic and islamic textile in Egypt*, London, Foyle, 1925, 100 pl. en couleurs.

CHAPITRE XIV

LES TAPIS

I

LE TAPIS AUX TEMPS LES PLUS ANCIENS TÉMOIGNAGES

Le terme de tapis, au Moyen Age, a été employé dans un sens très étendu ; on peut s'en rendre compte en consultant le Glossaire Gay, tome II, au mot *Tapis*. Nous entendons ne parler ici que des tapis *bouclés* ou *noués*, c'est-à-dire des grandes pièces tissées sur les métiers et dans lesquelles les laines ou les soies, débordantes en boucles du fond de la trame, étaient ensuite égalisées au ciseau et formaient une surface de laines denses et élastiques.

Toutes les descriptions rencontrées dans les auteurs anciens, de pièces « dites tapis », pourraient donc nous induire en grossières erreurs, si nous ne les passions au crible d'une sévère critique. Je me dispenserai donc, comme l'ont fait certains auteurs, désireux de trouver de lointaines origines aux beaux tapis du Moyen Age, de parler des pièces de tenture que signalent les auteurs anciens, et qui furent si recherchées par les cours de Rome et de Byzance.

M. Karabacek, dans son livre plein d'érudition [1], a excellemment parlé des extraordinaires tapis brodés à l'aiguille, que l'armée d'Héraclius

1. *Die persische Nadelmalerei Susandschird*, Leipzig, 1881.

trouva dans le palais de Dastagird, quand Chosroès II fut vaincu, et des merveilleux tapis tramés d'or et d'argent et garnis de pierres précieuses que les armées khalifales trouvèrent comme butin dans le palais de Ctésiphon, capitale des derniers rois sassanides. M. A. Pope me dit avoir vu à Moscou, dans les collections du prince Lobanoff, un fragment unique de tapis sassanide de $1^{m},30$-1 mètre, à fond rouge avec des disques jaunes, que le professeur Joseph Arbelli, conservateur du Musée de l'Ermitage, doit publier.

C'est une question qu'on ne saurait encore croire résolue, que celle de la fabrication des tapis au Turkestan chinois d'après des trouvailles de Von le Coq et d'Aurel Stein [1].

Il semble bien que l'Égypte antique n'a pas connu le tapis noué. Si les Coptes se sont montrés maîtres prestigieux dans les tissus à point de tapisserie, ils ne semblent pas avoir fabriqué de vrais tapis noués. Les descriptions que nous ont laissées les auteurs arabes ne nous laissent supposer que des tissus de soie, traversés d'or ou d'argent, et représentant des sujets compliqués. Il faut cependant relire avec attention les auteurs qui en parlent (Nassiri Khosrau, et Maqrizi); il est bon de consulter l'inventaire du trésor de Moustansir Billah, l'un des khalifes fatimides du Caire. Cependant les fouilles de Foustat nous ont révélé un fragment de tapis à belle inscription coufique [2] (fig. 439).

A peu près aux mêmes époques, la Perse fabriquait peut-être des tissus analogues, d'un aspect très riche et très précieux, destinés à être portés, ou à servir de voiles ou de portières. Rien de semblable, paraît-il, aux tapis qui plusieurs siècles plus tard devaient être étendus sur le sol des mosquées ou des palais pour être foulés par les pieds des fidèles ou des sujets. C'est ainsi que Kaschan, fondée par Zoubaida, femme d'Haroun er-Raschid, est cité par Yakout, dans son *Dictionnaire géographique*, comme célèbre pour ses tapis tissés d'or, ses brocarts et ses taf-

1. Aurel Stein, *Ruins of Desert Cathay*, Londres, 1912, I, s. 381. ; F. Sarre und Falkenberg, *Ein frühes Knüpfteppiche Fragment aus Chinesisch Turkestan* (Jahrbuch der Berliner Mus., XVII, liv. 9-10).

2. Sarre, *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, 1924, pl. XIII, fig. 4 ; Ali bey Bahgat, *Foustat*, I, pl. XXXI.

fetas. Il est vrai que Yakout cite Van en même temps comme célèbre pour ses tapis de haute lisse, et qu'un autre géographe, el-Moukaddasi, parle de Tous comme d'une ville renfermant un grand nombre de tissages où les ouvriers travaillaient la laine. Si nous inclinions à croire qu'il s'agit là des premières fabrications de tapis noués, il faudrait reconnaître qu'aucun spécimen de cette première fabrication n'est parvenu jusqu'à nous.

Sans suivre M. G. Birdwood, dont les conjectures gratuites parlent

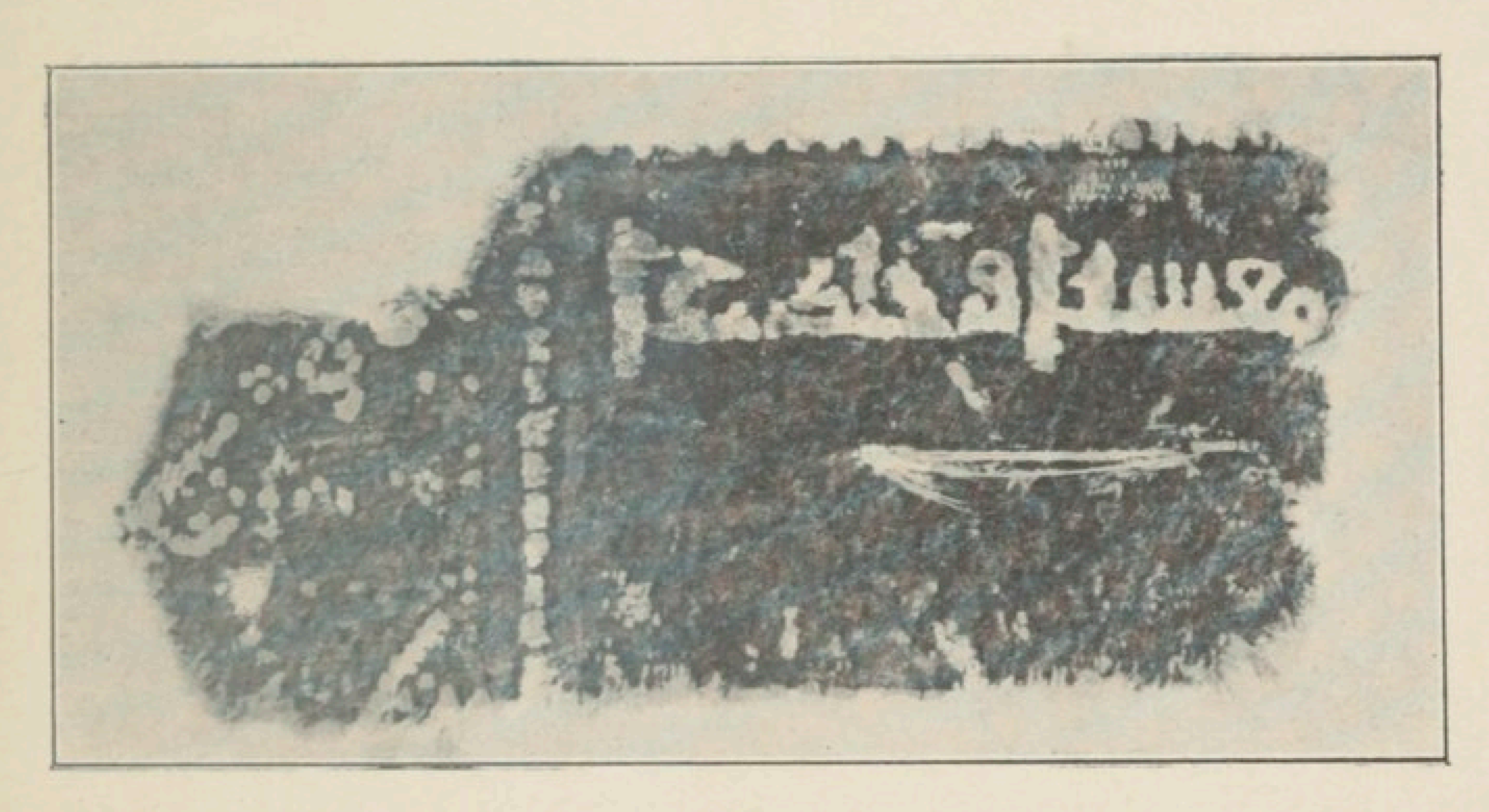


Fig. 439. — Fragment de tapis à inscription provenant des fouilles de Foustat, début de l'Hégire (Musée arabe du Caire).

de fabrication de tapis dans les vallées du Nil, de l'Euphrate et du Tigre 5 000 ans avant l'ère chrétienne, il n'est pas possible actuellement de dire en quel point de l'Asie (nous supposons provisoirement que c'est en Perse), ni à quelle époque l'art de tisser les *tapis noués* prit naissance : en effet, tout texte certain nous fait défaut, de même que tout objet portant une inscription, pouvant, comme pour certains autres arts décoratifs de l'Islam, nous apporter une indication utile.

Un seul tapis, nous le verrons, porte avec lui ce témoignage, mais il confirme seulement l'époque que son aspect faisait supposer : fin du

XVIe siècle, apogée de cet art en Perse, précédé, il n'en faut pas douter, de longs siècles antérieurs de perfectionnements.

Comment alors faire un classement rationnel des tapis ? Le plus simple est un classement par *types*, et qui, pour être un peu plus libre que celui adopté par les archéologues allemands, n'en diffère pas sensiblement. Je veux parler du classement ayant pour base l'étude des tapis représentés dans les tableaux des écoles de peinture flamande, hollandaise et italienne des XVe et XVIe siècles.

Ce fut M. Lessing qui, le premier, imagina cette étude comparative [1], dont la méthode a été reprise depuis par le Dr Bode, sur un plus grand nombre de cas, dans les deux volumes parus successivement sur cette question, offrant le grand avantage d'un très grand nombre d'illustrations [2].

Il y avait là, en effet, un excellent critérium. La présence si fréquente de tapis de certains genres bien déterminés dans les tableaux de ces trois écoles nous apportait la certitude que ces types de tapis ne pouvaient pas être d'une date postérieure à celle où les tableaux avaient été peints. Il aurait fallu apporter cependant plus de scepticisme à considérer comme tels tant de tapis de ces espèces, qui n'étaient que des répétitions plus modernes, preuves du respect des artisans d'Asie Mineure pour leurs traditions.

Une objection se pose : ils pouvaient être d'une date bien antérieure, impossible à préciser, en l'absence de toute inscription de date. Mais le fait même de leur fréquence indique assez l'intense importation qui en était faite alors dans ces divers pays, surtout par Venise et par Bruges ; l'engouement dont ces tapis étaient l'objet, surtout de la part des peintres séduits par la beauté de leurs couleurs et l'intérêt de leurs compositions décoratives, eut sa part d'influence sur la couleur des peintres vénitiens, et le Dr Bode avait espéré jadis

1. *Altorientalische Teppichmuster*, Wasmuth, Berlin, 1877.

2. *Vorderasiatische Knüpfteppiche*, Seeman, Leipzig, 1901 ; *Altpersische Knüpfteppiche*, Grote, Berlin, 1904. Une nouvelle édition récente a paru avec la collaboration du Dr Kuhnel; une traduction anglaise en a été donnée.

que le dépouillement des archives de Venise par le professeur Ludwig pût nous fournir des indications utiles.

A vrai dire, c'est là tout l'intérêt (insuffisant au point de vue documentaire) des deux livres du Dr Bode, servi une fois de plus dans cette étude par sa merveilleuse mémoire, et la connaissance si étendue qu'il possède de tous les tableaux des grands maîtres.

II

TAPIS DITS SELDJOUKIDES DE KONIA

A la fin du XIIIe siècle, Marco Polo, au cours de son voyage, avait noté qu'en « Turcomanie », c'est-à-dire dans l'empire des Turcs Seldjoukides en Asie Mineure, il avait vu des tapis tissés avec l'adresse la plus grande à Konia (l'antique Iconium, aujourd'hui Konia).

La mosquée Ala ed-Din de Konia conserve encore quatre tapis et deux fragments, que M. Martin a crus contemporains de la mosquée (1220). Les motifs en sont géométriques et les bordures portent des inscriptions en lettres coufiques de forme purement décorative, et l'on s'étonne que M. Martin ait pu y trouver un archaïsme qui ne paraît pas remonter plus loin que le XVe siècle[1].

III

TAPIS A DRAGONS DU CAUCASE ORIENTAL (XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES)

On a voulu attribuer une origine assez ancienne, aujourd'hui vigoureusement contestée, à quelques fragments de tapis, offrant aussi ces caractères de raideur archaïque, d'extrême stylisation des motifs floraux et animaux. Le Dr Bode a cru pouvoir dater du XIIIe ou XIVe siècle un tapis acquis par le Musée Friedrich de Berlin d'une église du Tyrol (fig. 440), avec des éléments décoratifs sauvages et des éléments d'ins-

1. Martin, *History of oriental carpets*, pl. XXX.

criptions dans la bordure [1]. Au même Musée, un grand tapis (ancienne collection Graf à Vienne) est décoré d'un dragon debout dans un médaillon, et dans des médaillons voisins de taureaux, de panthères, de lièvres très stilisés, disposés deux à deux (fig. 441).

Les encadrements des médaillons et l'étroite bordure offriraient des rinceaux de feuilles ou de fleurs, qu'on pourrait prendre pour de vagues

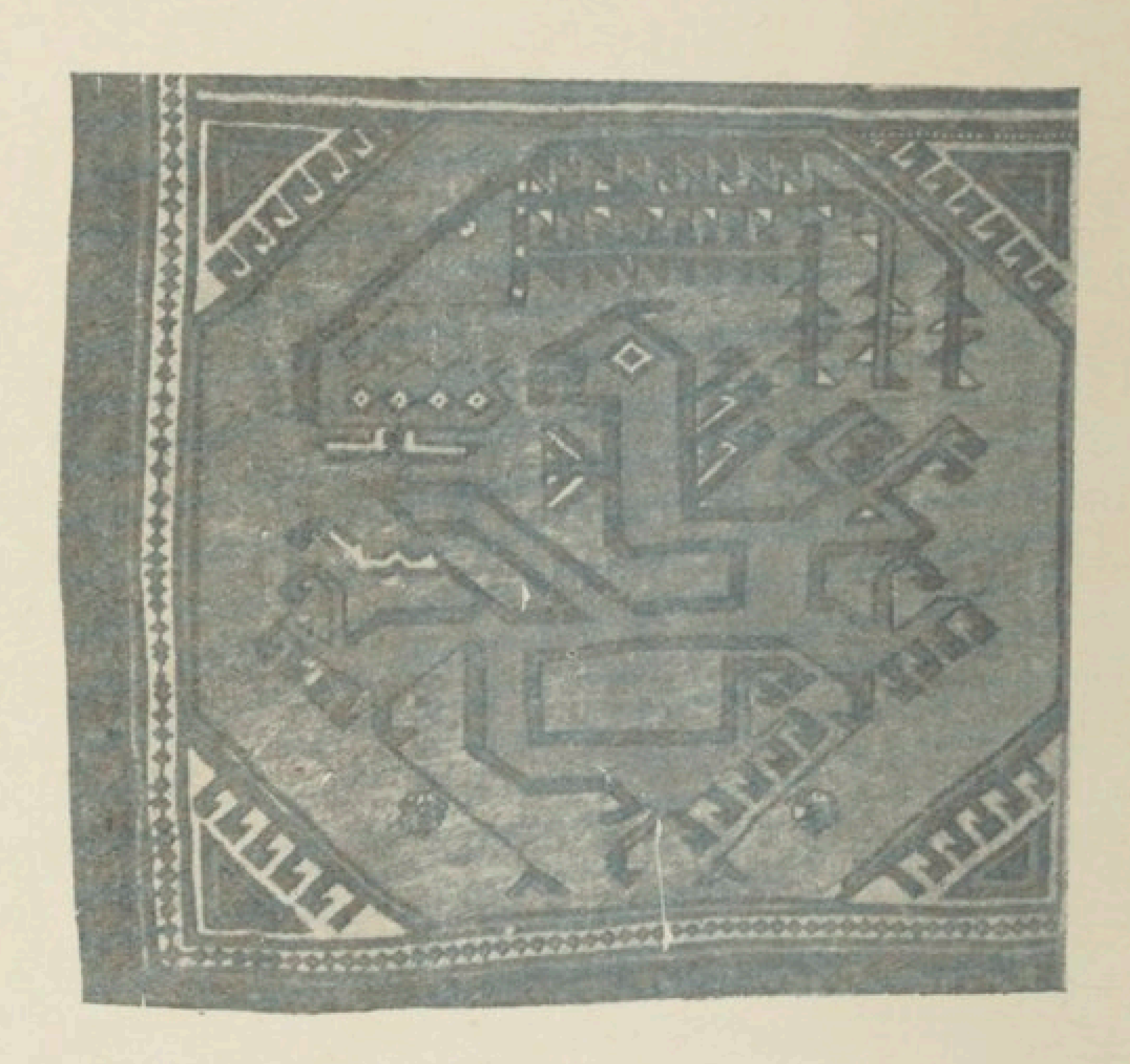


Fig. 440. — Tapis à décor de dragons. Caucase oriental, XVIIe-XVIIIe siècles.

inscriptions, et qu'on peut véritablement considérer comme des rébus [2]. M. Karabacek, en s'en occupant, avait prétendu que ce tapis de la collection Graf, orné d'images symboliques, d'animaux et de plantes, et d'inscriptions arabes, provenait de la mosquée Mouhi ed-Din Salihiya de Damas, et qu'il fut fabriqué au commencement du XIII[e] siècle

1. Bode, *Vorderasiatische Knüpfteppiche*, p. 115.
2. Bode, *Vorderasiatische Knüpfteppiche*, fig. 76, nouvelle édition Bode-Kuhnel, III, fig. 55.

à Émesse, dans le nord de la Syrie, pour un prince de la dynastie

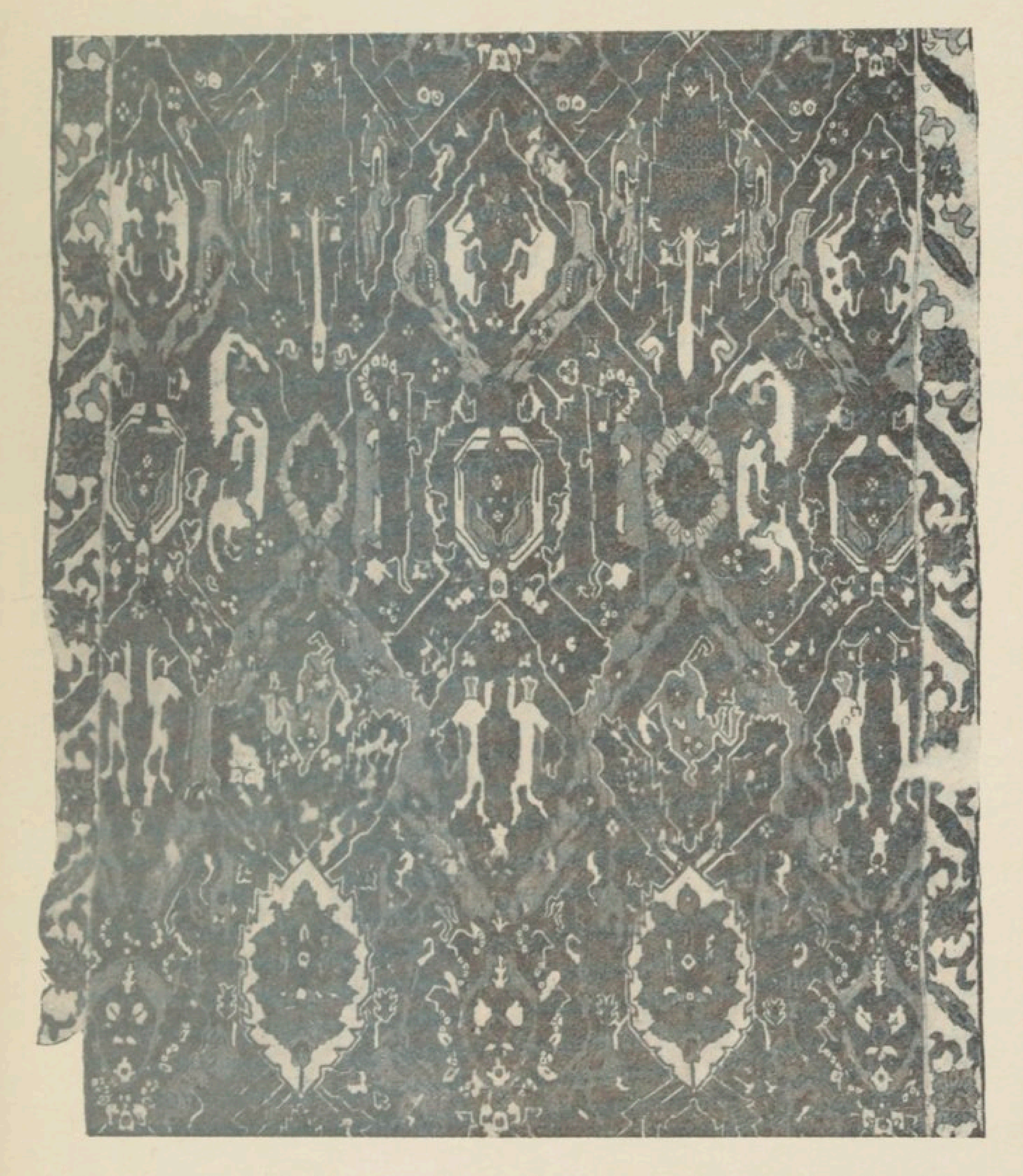


Fig. 441. — Tapis à décor de dragon. Caucase oriental, XVIIe-XVIIIe siècles (Friedrich Museum de Berlin).

des Ayyoubides. M. Riegl a critiqué cette opinion, au point de vue

du style du décor, et a proposé une origine assez voisine des pays chinois [1], alors qu'il aurait dû songer que de semblables motifs ont dû être apportés en Asie Centrale par les invasions mongoles et acceptés ensuite par les Turcs nomades, tisseurs par nécessité. M. Bode note qu'on rencontre des tapis analogues dans des tableaux italiens du xve et même du xive siècle, par exemple un tapis figuré dans le tableau de la Madone avec saints Come et Damien, par Fra Angelico, à l'Académie de Florence (1438), dont le décor est singulièrement barbare, ou bien un décor d'oiseaux affrontés, très raides et extraordinairement stylisés, dans le tableau siennois des fiançailles de la Vierge (National Gallery, n° 1 317), ou dans un tableau de Giovanni di Paolo à la galerie Doria de Rome.

Peut-être un peu plus archaïques encore, quoique d'une stylisation moins fruste dans l'interprétation des oiseaux, apparaîtraient des tapis figurés dans des tableaux du xive siècle; mais je ne crois pas qu'il soit possible de remonter plus haut avec des exemples bien précis. Dans les fiançailles de la Vierge, de Niccolo di Buonaccorsi (National Gallery, n° 1 109), datant de 1380, deux oiseaux très raides, peut-être deux coqs, s'affrontent jaunes ou rouges, sur fond rouge ou jaune; et dans une Madone de Lippo Memmi, vers 1350 (au Musée de Berlin, n° 1 072), deux grands oiseaux, peut-être deux cigognes, s'affrontent séparés par un arbre [2]. Dans un tableau, plus vieux de vingt ou trente ans, de Simone Martini, représentant saint Louis de Toulouse à Saint-Laurent de Naples, des compartiments répètent sur un tapis l'aigle double à deux têtes, comme encore dans un triptyque de Giotto qui se trouve dans la sacristie de Saint-Pierre de Rome.

Très archaïque encore, et en son genre extrêmement curieux, est un tapis du Kunstgewerbe Museum de Berlin [3], en forme de longue et étroite galerie, à fond de couleur blanche et à bordure bleu foncé. Le motif en est vraisemblablement un arbre. Sur un tronc grêle se décrochent, à angles droits, deux supports portant des grandes fleurs à formation architectonique. Au milieu, une arcade fermée d'une sorte

1. Riegl, *Mittheilungen des kk. Œsterreich-Museum*, 1891, p. 405.
2. Bode, *Vorder. Knüpf.*, fig. 77-78.
3. Bode, *Vorder. Knüpf.*, fig. 79.

de volets. Elle est surmontée d'un toit pyramidal, et sur les côtés s'étendent des feuilles rigides, anguleuses, avec des crochets. La bordure porte une sorte d'écriture coufique qui répète les paroles : « Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah ».

Un tapis extrêmement curieux, conservé au Kunstgewerbe-Museum de Berlin, provenant d'une église de l'Italie centrale, et qui ne devait pas être de grande dimension, n'a plus que deux médaillons. Chacun renferme, stylisé à l'extrême, et presque totalement déformé, le sujet du dragon combattant le phénix, d'un dessin très dur et très net. Le tissu est très sec, le fond d'un jaune vif, les animaux bleus et rouges ; la bordure est à ornements géométriques ou à motifs végétaux anguleux sur fond noir. M. Bode a fait un rapprochement fort ingénieux, en retrouvant ce tapis si particulier dans une peinture permettant de le dater approximativement ; c'est la fresque du mariage des Enfants trouvés à l'hôpital de la Scala à Sienne, peinte par Domenico di Bartolo, entre 1440 à 1444. Ce serait donc un tapis de la première moitié du XVe siècle [1]. M. A. Riegl a reproduit [2] un tapis norvégien, tout à fait analogue d'esprit et de décor, qui serait alors copié d'un tapis d'Orient du XVe siècle ; c'était une occasion de rappeler les incursions des pirates norvégiens qui poussaient leurs courses hardies jusqu'au fond de la Méditerranée.

Je ne sais vraiment les raisons qui ont pu déterminer M. Bode à rattacher à cet intéressant tapis du Musée des arts industriels de Berlin certains autres, dont il a fait un groupe particulier, où, sur un fond de rinceaux ou de branches fleuries, des compartiments renferment des animaux isolés ou groupés deux à deux, assez stylisés ; les bordures offrent aussi des compartiments avec des rinceaux et des fleurs, parfois avec des inscriptions décoratives. Le caractère général en est fruste et primitif, le coloris vigoureux, mais banal. Tels sont deux tapis des collections Jerkès à San Remo, et Clam Gallas à Vienne [3]. Le type

1. Bode, *ibid.*, pl. LXXIV.
2. Riegl, *Altorientalische Teppiche*, p. 32.
3. Bode, *Vorder. Knüpf.*, pl. XXV-XXVI ; Robinson, *Eastern Carpets, 12 early examples*, 1882, fig. 3.

du décor, la stylisation de ses éléments et le caractère du dessin ne diffèrent pas sensiblement, à mon avis, des tapis fleuris de la Perse au XVI[e] siècle ; en tout cas, ils sont beaucoup plus laineux et d'un esprit décoratif tout différent du tapis du Kunstgewerbe Museum de Berlin. Tout en niant l'analogie, je veux bien croire cependant qu'ils soient antérieurs au XVI[e] siècle, puisque M. Bode dit les avoir rencontrés dans des tableaux de la première moitié du XV[e] siècle, et jamais plus tard.

Un tapis non moins beau que celui du Musée de Berlin se trouve au Victoria Albert Museum avec des compartiments de lignes dentelées, reliés dans la verticale par des palmettes à crochets. Les intervalles de fond renferment des dragons chinois et de mythiques « chilins » unicornes très tordus, sur fond brun noir [1].

On peut maintenant dire qu'il entrait dans le classement du D[r] Bode une part de fantaisie effrénée ; M. Martin n'avait pas peu contribué ensuite à établir pour tous ces tapis une origine arménienne que M. H. Jacoby avait contestée, et que M. Pope a totalement ruinée par une discussion serrée et vigoureuse en publiant un tapis d'origine arménienne certaine, sans aucune analogie avec les tapis à dragons pour lesquels il établit une origine *caucasienne orientale*, bien moins ancienne, des XVII[e] et XVIII[e] siècles, en rapport avec des broderies de ces époques, ce qu'avait d'ailleurs déjà pressenti F. Sarre (région de Kouba). Tout en reconnaissant le caractère archaïque de tels tapis, M. Kendrick est plutôt tenté d'y voir des survivances obstinées d'ancien style peut-être du XVI[e] siècle, date qu'il donnerait à ces tapis, et même du XVII[e], auquel appartiendrait un autre tapis de même famille du même Musée ; affirmant avoir vu vendre en vente publique à Londres, il y a vingt ans, un tapis de cette espèce portant la date de 1684, avec une inscription arménienne qu'il ne considère pas comme décisive pour indiquer l'origine, bien d'autres tapis d'Asie Mineure portant des caractères arméniens [2].

1. Kendrick, *Guide to the Collection of Carpets*, n° 170, reproduit en frontispice.

2. Martin, *History of oriental Carpets before 1800*, London, 1908 ; Heinrich Jacoby, *Eine Sammlung orientalischer Teppiche*, Berlin, 1922 ; F. Sarre,

Il est bon, cependant, de noter ici qu'il a existé en Arménie très certainement une industrie artistique du tapis, remontant à une époque ancienne et au sujet de laquelle il pourrait être intéressant de faire des recherches plus complètes [1].

IV

LES TAPIS DE LA PERSE SÉFÉVIDE

On peut dire que l'art du tapis noué a atteint en Orient son apogée en Perse sous la dynastie des Chahs Séfévides. Jamais la fabrication n'en fut pas plus soignée, ni plus riche, le tissage plus parfait, qu'il soit en laines serrées et compactes, ou en soies mêlées de fils d'or ou d'argent. Jamais on n'obtint plus de splendeur dans les couleurs, plus de beauté et de caractère dans le dessin des compositions, dont les cartons furent souvent demandés aux plus célèbres peintres miniaturistes. Les Persans préférèrent toujours la souplesse du dessin floral à la rigidité du décor géométrique, et leur goût se portait toujours, comme chez leurs ancêtres achéménides ou sassanides, vers ces représentations animales où ils n'avaient pas de rivaux (fig. 442). La fréquence d'éléments chinois dans le décor n'est pas pour surprendre chez des peuples sur lesquels les Mongols, depuis le XIIIe siècle, avaient imposé leur autorité, mais jamais peut-être ne s'imposèrent-ils avec une telle persistance que sous les premiers Chahs Séfévides.

Meisterwerke Muhamm. Kunst, Leipzig, 1912, I ; *Teppiche*, IV ; A.-U. Pope, *Myth of the Armenian dragon Carpets Sond.* (Jahrbuch der Asiat. Kunst, 1925) ; *Exhibition of art Club of Chicago*, 31-33 ; Kendrick, *Guide in the Victoria Albert*, pl. XXIV.

1. Armenag Bey Sakisian, *Les tapis arméniens* (Revue des études arméniennes, I, 1920, p. 121).

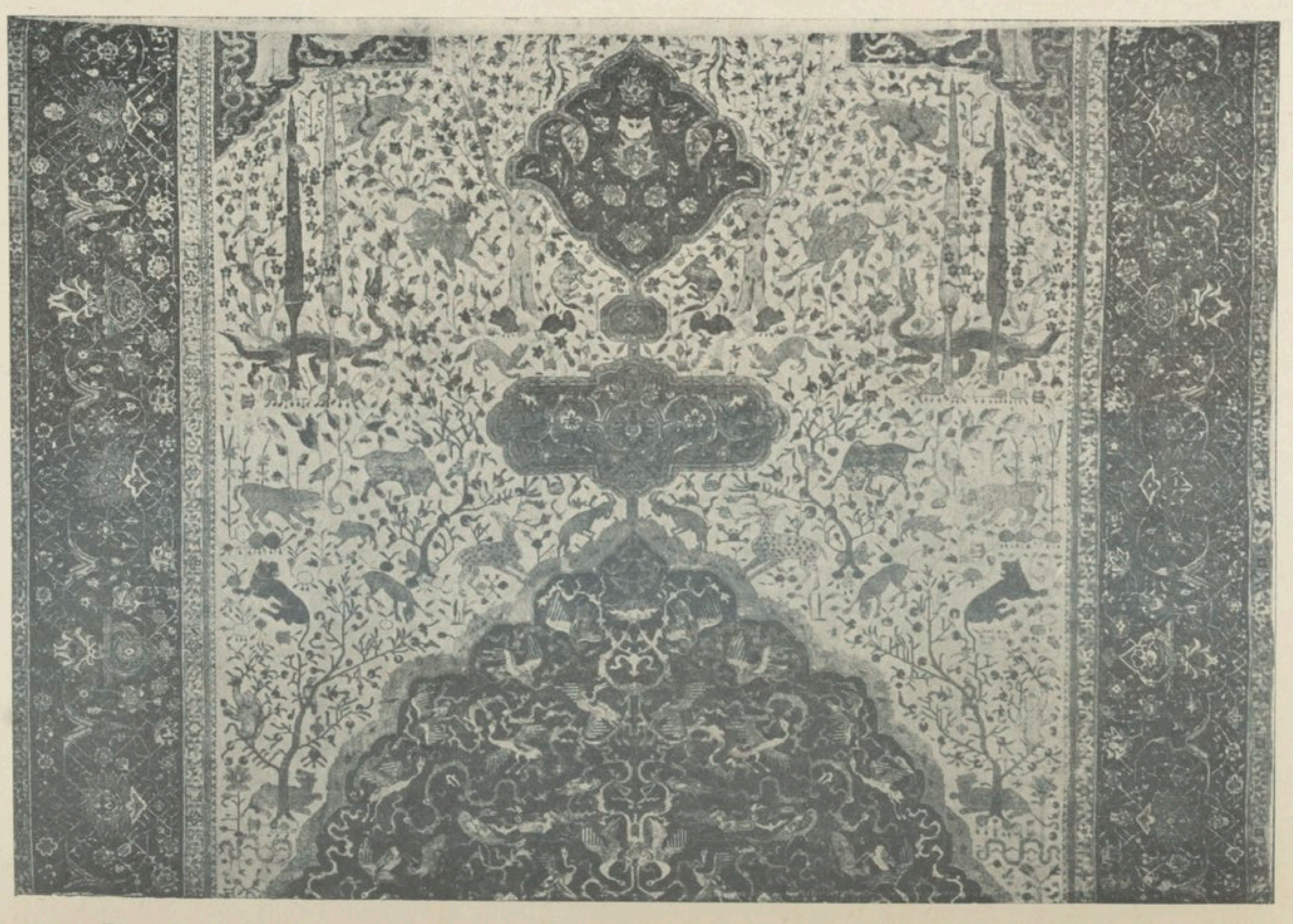


Fig. 442. — Tapis de laine à sujets d'animaux. Perse, XVIe siècle (Friedrich Museum de Berlin).

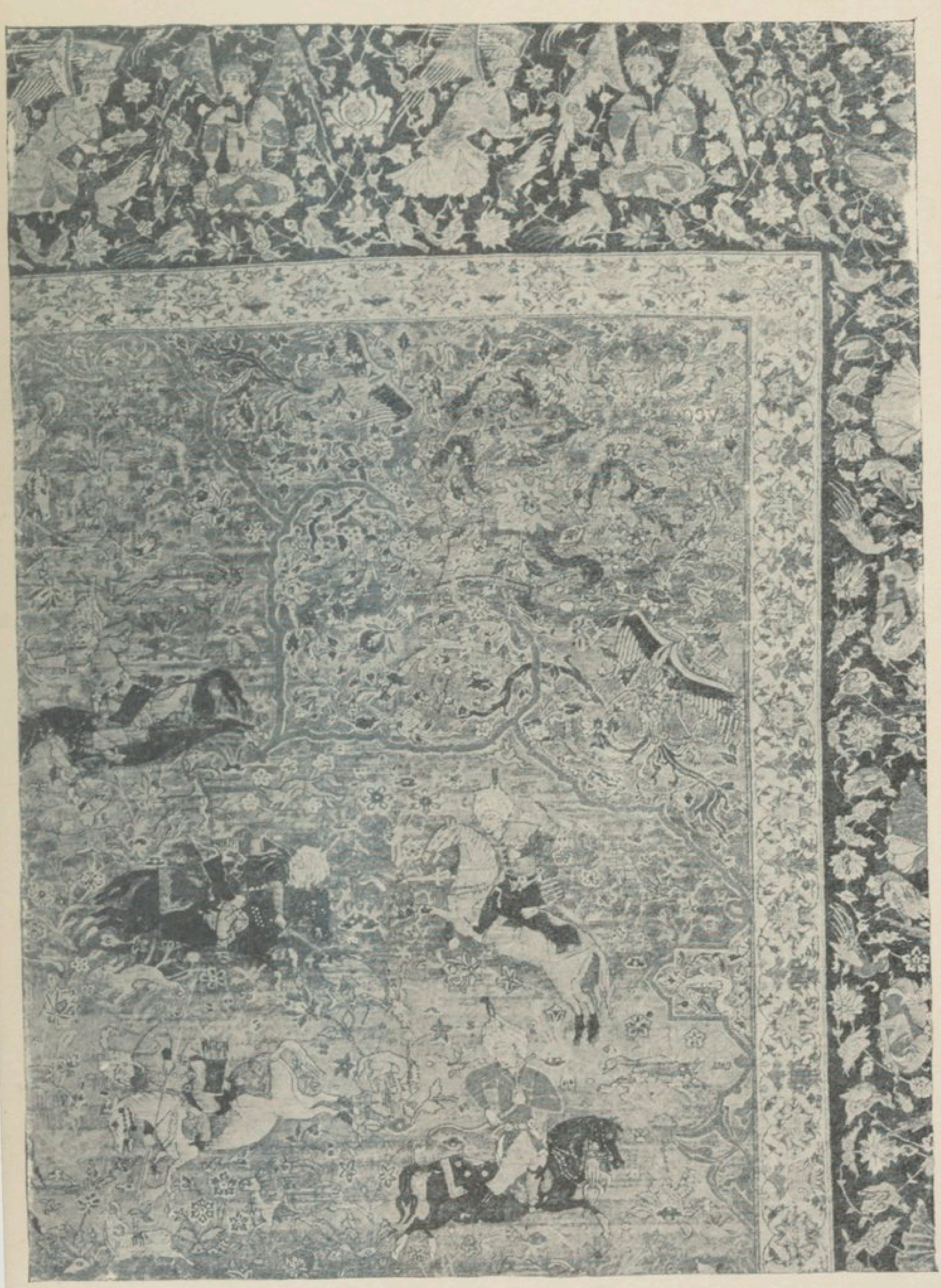


Fig. 443. — Tapis de « la Chasse ». Perse, XVIe siècle (Château de Schönbrunn).

V

LES TAPIS PERSANS A JARDINS

Chosroes Ier, roi sassanide (531-579), avait dans son palais de Ctésiphon un splendide et vaste tapis, d'un tissu inconnu enrichi de pierres précieuses et de cristaux, qui, d'après les souvenirs transmis par Tabari et quelques autres historiens arabes, donnait le plan d'un jardin royal avec ses parterres de fleurs et ses arbres fleuris, et ses bassins où nageaient des poissons. Il disparut évidemment dans la destruction du palais par les armées khalifales arabes, en 637. Mais le souvenir s'en était longtemps perpétué, car quelques tapis persans plus modernes s'en sont inspirés encore traditionnellement, tels un tapis conservé au Musée de la Chambre de commerce de Lyon et trois tapis des collections A. Figdor à Vienne, de Naesby en Suède, de F. Sarre à Berlin, œuvres de Chiraz du XVIIIe siècle [1].

VI

TAPIS A SUJETS DE CHASSE OU DE COMBATS D'ANIMAUX (XVIe ET XVIIe SIÈCLES)

Le groupe de tapis le plus important et homogène où s'est manifesté avec le plus de force le génie décoratif des artistes persans est celui des tapis de chasses ou de combats d'animaux. Ils sont parfois tissés de soie, de fils d'or et d'argent, le plus souvent de laines très fines et très brillantes mêlées de soies, et ces derniers ne sont pas les moins beaux par la puissance décorative. Ces tapis étaient œuvres infiniment estimées à l'époque où on les exécuta, car beaucoup parvinrent en Europe comme

1. Martin Conway, *Burlington Magazine*, mai 1913; Cox. *Musée historique des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon*; Martin, *History of oriental Carpets*, fig. 24 et 199.



Fig. 444. — Tapis de laine à sujets de chasse. Perse, XVIe siècle
(Musée des Arts décoratifs).

cadeaux royaux et princiers. M. Pope les croit originaires du nord-ouest de la Perse à la fin du xve siècle et au début du xvie.

Le plus célèbre et l'un des plus beaux qui existent est le fameux tapis de « la Chasse », tissé d'or et d'argent, qui appartint à la Maison impériale d'Autriche et y est entré comme cadeau du tsar Pierre le Grand (fig. 443) : il est conservé au château de Schönbrunn, près de Vienne [1]. Un grand médaillon central très fin s'enlève sur un champ entièrement couvert de chasseurs tirant de l'arc, ou de cavaliers au galop chassant avec l'épieu et l'arc des antilopes, des sangliers, des bouquetins dans les mouvements les plus variés. Une extraordinaire bordure répète des groupes de deux génies ailés, au milieu de rinceaux fleuris, l'un assis recevant les hommages d'un autre demeuré debout.

Deux tapis magnifiques et précieux sont à Stockholm dans les collections du roi de Suède, de décor tout analogue, de dimension et de beauté égales à celui de la Maison d'Autriche ; — très remarquables aussi, le splendide tapis de soie passé du palais Torriggiani à Florence, dans les collections du baron Adolphe de Rothschild à Paris (aujourd'hui Maurice de Rothschild), et l'autre de laine, acquis par le Musée du Louvre de l'église de Mantes (Seine-et-Oise) [2].

Un très beau tapis de laine à fond bleu, donné par M. Jules Maciet au Musée des Arts décoratifs, dont le champ est couvert dans un seul sens de sujets de chasse et de cavaliers, a une bordure décorée de génies ailés, de bêtes s'attaquant et de petits personnages assis dans des médaillons [3] (fig. 444).

Un autre de ces très grands tapis de chasse serait entré au Musée Poldi Pezzoli, provenant du château de Monza, donné par la reine Marguerite : le grand médaillon central porte le nom du tisserand Ghiyath ed-Din Djami, et la date 1521 si importante [4].

Un immense tapis acquis par M. Bode à Venise, provenant d'une

1. *Oriental Carpets*, Vienne, 1892, pl. XCI, XCII ; Sarre, *Exposition de Munich*, pl. XLII-XLIII ; Bode, *Vorder. Knüpf.*, pl. I.
2. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, album I, n° 125, pl. XXXVI.
3. Bode, *ibid.*, fig. 3 ; G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, pl. LXXIV ; Bode, F. Sarre, *Vieux tapis d'Orient*, pl. XVIII.
4. A. M. Pope, *A dated animal Carpet*, Dedalo, avril 1926.

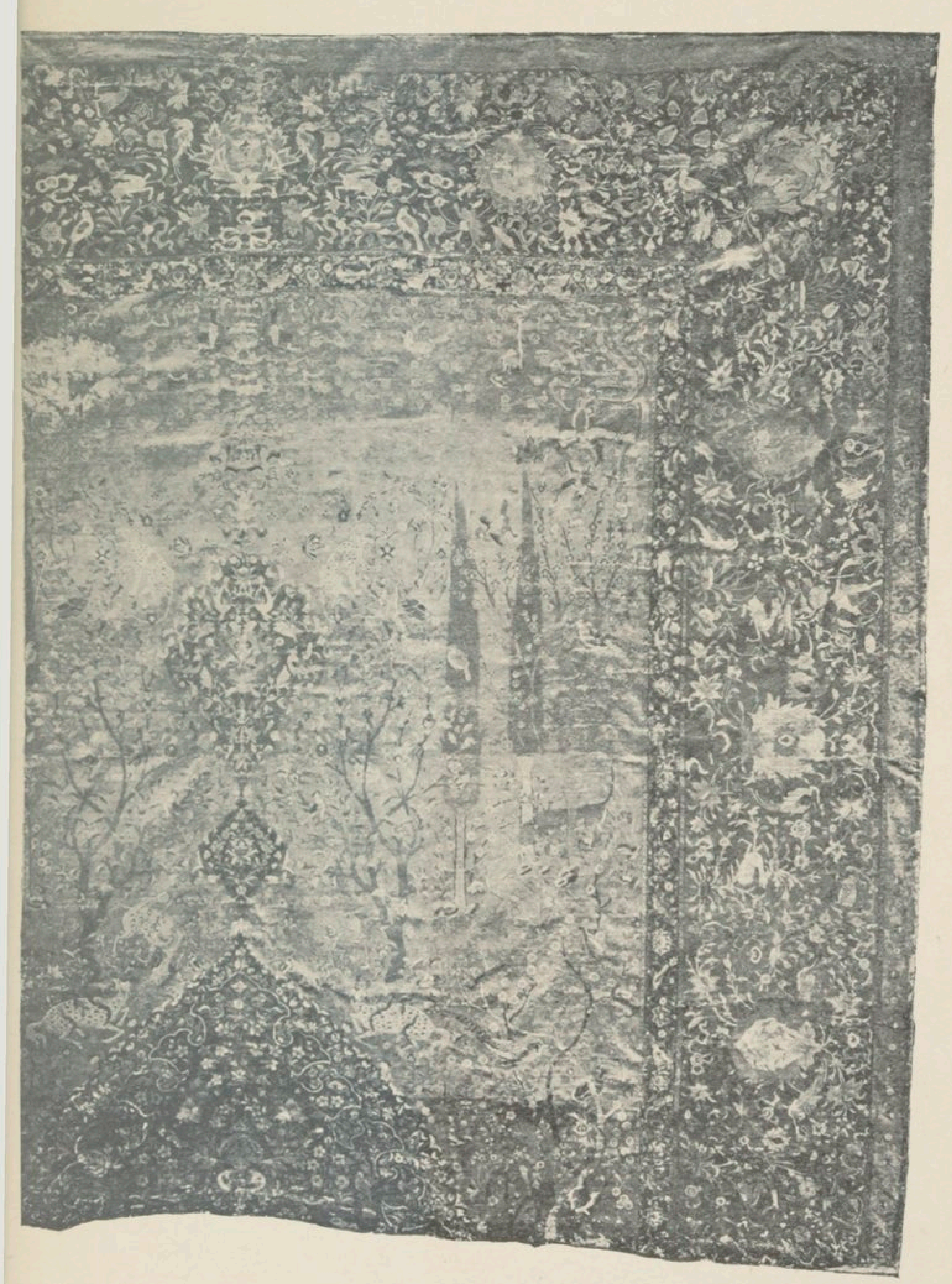


Fig. 445. — Tapis de laine. Perse, XVIe siècle (Musée des Arts décoratifs).

synagogue de Gênes et déposé par lui au Musée Friedrich à Berlin (fig. 442), renferme des éléments décoratifs que nous allons avoir à noter dans de très nombreux spécimens de ce groupe [1], c'est-à-dire les motifs dérivés de l'art chinois. C'est le type de tapis à grand médaillon central, ici de nuance rose, décoré de grues volant épeurées au milieu de rubans (qui ne sont que le *tchi*, nuage stylisé et éclair, de l'art chinois). Il se continue de part et d'autre par un deuxième médaillon de forme ovale et par un troisième en forme d'éventail, décorés de fleurs et feuilles stylisées et de rinceaux. Le fond de couleur crème est tout couvert d'animaux, lions, guépards, buffles, cerfs, bouquetins et dragons (chinois), au milieu d'arbres fleuris et de cyprès. La large bordure bleu foncé est ornée de fleurs et feuilles. Les deux bandes des petits côtés ont été supprimées pour faire disparaître les représentations de figures humaines qui s'y montraient et qui étaient contraires à la loi hébraïque. On voit encore les bas des jambes des personnages, et le costume est nettement de mode chinoise. Il est à noter encore, dans les tapis de ce type, que les racines des arbres et des fleurs sont indiquées sous la forme d'un amas noueux, avec prolongements.

Un tapis très analogue, fragmentaire et dont la splendeur décorative et colorée est admirable, a été offert au Musée des Arts décoratifs par M. Jules Maciet [2] (fig. 445). Il est à fond jaune-citron, à grand médaillon central et à larges bordures à fond rouge, et l'on ne peut oublier la beauté des grands cyprès qui le décorent, et autour desquels circulent des fauves poursuivant des antilopes. Une moitié seule s'y trouve, l'autre moitié étant demeurée à Cracovie, dans la sacristie de la cathédrale [3].

Des détails nettement chinois, mêlés aux animaux de la faune persane, se retrouvent encore dans un beau tapis de la collection du prince Schwarzenberg à Vienne [4] ; un grand médaillon central d'ornements végétaux rubanés enferme un plus petit médaillon avec des canards nageant sur des vagues. Le champ porte de nombreuses bêtes au milieu d'arbres, d'arbustes et de cyprès. Le fong-hoang, l'oiseau

1. Bode, *ibid.*, fig. 18.
2. Gaston Migeon, *Exposition des arts musulmans*, 1903, pl. LXXIII.
3. Bode et F. Sarre, *Vieux tapis d'Orient*, pl. VIII, nº 8.
4. Bode, *Vorder. Knüpf.*, pl. XIX.

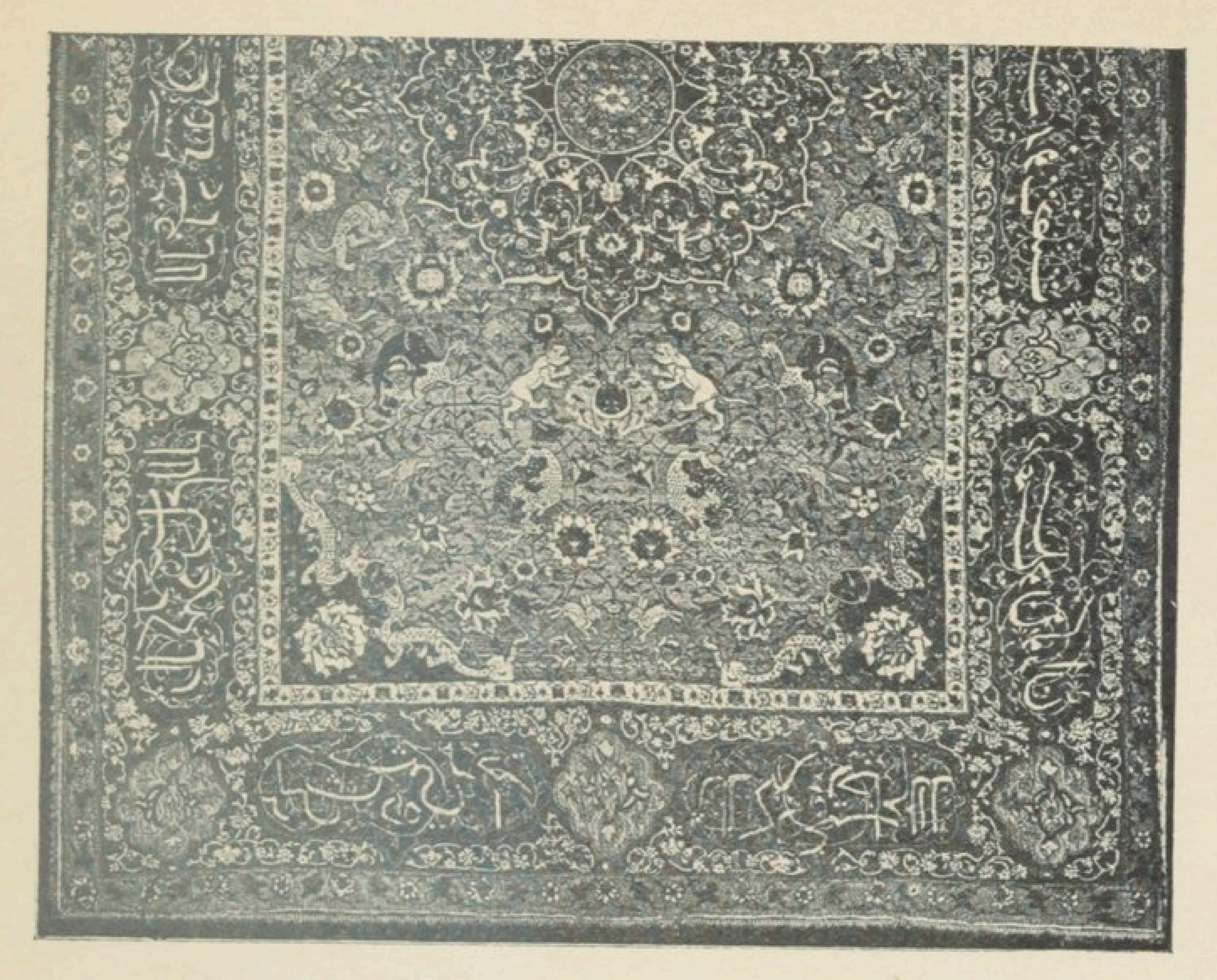


Fig. 446. — Tapis à cartouches d'inscription. Perse, XVIe siècle (Musée des Gobelins).

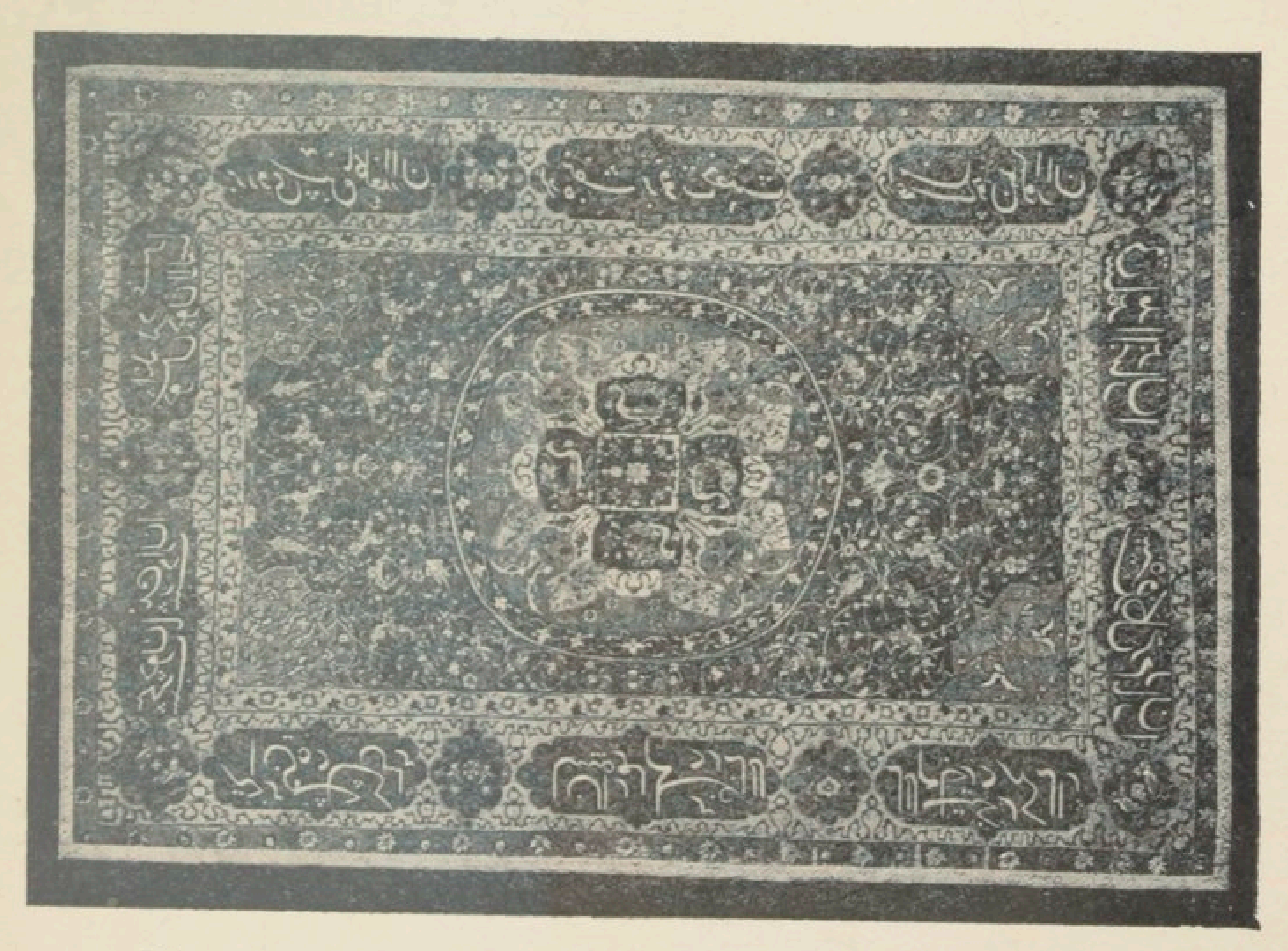


Fig. 447. — Tapis à cartouches d'inscription. Perse, XVIe siècle (Musée des Arts décoratifs).

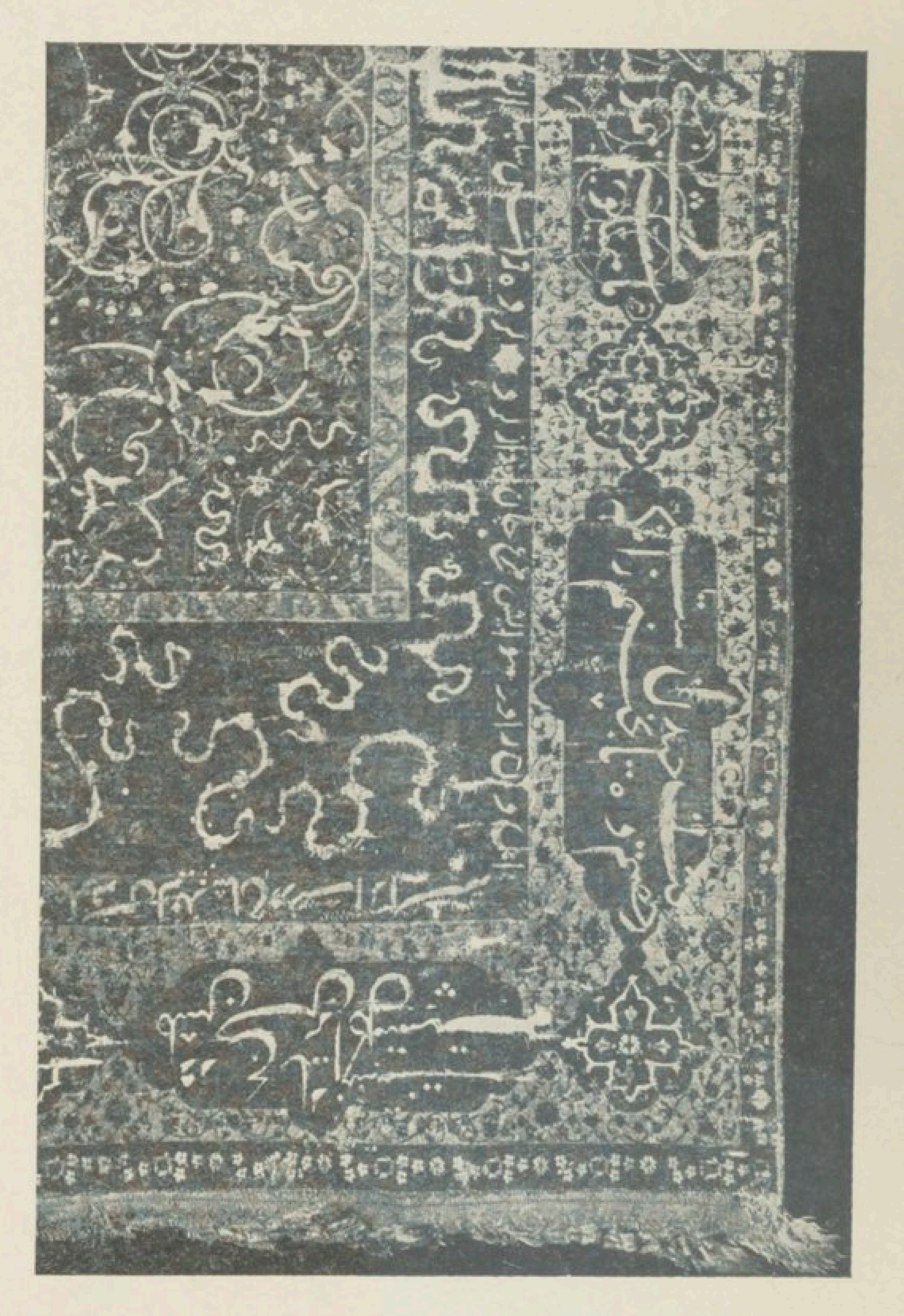


Fig. 448. — Tapis de soie à cartouches d'inscription. Perse, XVIe siècle (Cathédrale de Palencia, Espagne).

du décor chinois, y apparaît. La bordure, d'un dessin dentelé et ondulé, porte des fleurs et des oiseaux.

Un tout à fait merveilleux tapis de laine, sans doute trop vieilli par



Fig. 449. — Tapis de soie à influences chinoises. Perse, XVIe siècle (Musée Poldi Pezzoli, à Milan).

le Dr Martin, qui le date du milieu du XVe siècle, est celui du Victoria Albert Museum [1], dont le très petit médaillon central renferme des poissons ; de chaque côté est répété le motif principal, un grand écu rond à bords dentelés, flanqué de quatre petits médaillons ovales ; il est soutenu par un vase chinois qui porte des dragons et auprès duquel

1. Bode, *ibid.*, pl. XX, XXI, XXII ; *Victoria Albert Museum Guide*, pl. II.

s'étirent des lions. La large bordure porte un décor festonné et fleuri, et le fond en est décoré d'amandiers fleuris et de grenadiers. — On retrouve un décor assez semblable dans un tapis du Musée des arts



Fig. 450. — Tapis de laine à combats d'animaux. Perse, XVIe siècle (Collection de M. F. Sarre).

industriels de Berlin, ou dans un autre du Musée du commerce à Vienne [1], dans les rinceaux duquel passent des carnassiers et des daims, et dont les bordures portent de grandes pivoines rubanées.

1. Bode, *ibid.*, pl. XXVIII.

Plus précieux encore par leur matière sont en ce genre les tapis du Musée Poldi Pezzoli à Milan et du Musée Stieglitz à Pétrograd. Ce



Fig. 451. — Tapis de soie. Perse, XVIe siècle (Musée du Louvre).

dernier est en soie d'un éclat surprenant ; la grande rosace centrale porte des rinceaux fleuris ; les écoinçons sont décorés de perroquets et

d'oiseaux huppés. Le champ est semé de rinceaux fleuris dans lesquels passent des daims suivis par des jaguars. Les bordures décorées de grands cartouches lobés renferment des inscriptions.

Un parti pris analogue, de grands cartouches à inscriptions dans les bordures, se constate dans deux très fins tapis, tout tissés de soie, d'or et d'argent appartenant au baron Edmond de Rothschild, — dans deux splendides et éblouissants tapis que le Musée des Arts décoratifs et le Musée des Gobelins acquirent à la vente Albert Goupil (fig. 446, 447); — et dans le tapis qui de la cathédrale de Palencia est passé en la possession de M. Chappey [1] (fig. 448); — en particulier dans le petit et précieux tapis de laine rasé, à fond d'un bleu presque noir, et fils d'or et d'argent dans les médaillons à rinceaux, à fleurs et à oiseaux très fins, que le Victoria Albert Museum doit à la générosité du grand amateur Salting, avec bordures à compartiments d'inscriptions argent sur fond rouge et arrière-fond vert, répétant les vers d'une ode du poète Hafiz (t. CDII, 1910) (*Guide to the collection of carpets*, pl. VII).

Mais rien n'égale peut-être le surprenant tapis du Musée Poldi Pezzol à Milan [2] (fig. 449) : il est tout soie et argent ; le petit médaillon central est orné de gracieux entrelacs de fleurs. Le champ a de grands buissons fleuris au milieu desquels se meuvent des dragons, des lions, des tigres, des faisans dorés et des grues; le *tchi* et le nuage chinois y sont répétés. Au centre, sous un dais, deux curieux génies ailés s'inclinent devant une table en forme de vase. (Pareil motif se retrouve sur un tapis des collections de Mme la comtesse de Béhague [3].) La large bordure a de grandes pivoines se reliant par une étroite feuille en forme de sabre, sous lesquelles circulent des bêtes. Sur le cadre intérieur de la bordure courent des caractères, qui ne sont que des vers persans.

Les *combats d'animaux* prennent plus d'importance dans la composition de certains tapis de laine, comme les deux appartements, l'un au Musée métropolitain de New-York, l'autre à M. Sarre à Berlin (fig. 450) (ancienne Collection Thiem) [4], sur lesquels on voit, au milieu de rinceaux

1. Bode, *Altorientalische Teppiche*, 1re livraison, pl. I.
2. Bode, *Voder. Knüpf.*, fig. 4.
3. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, 1903 pl. LXXVI.
4. G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, pl. LXXIX.

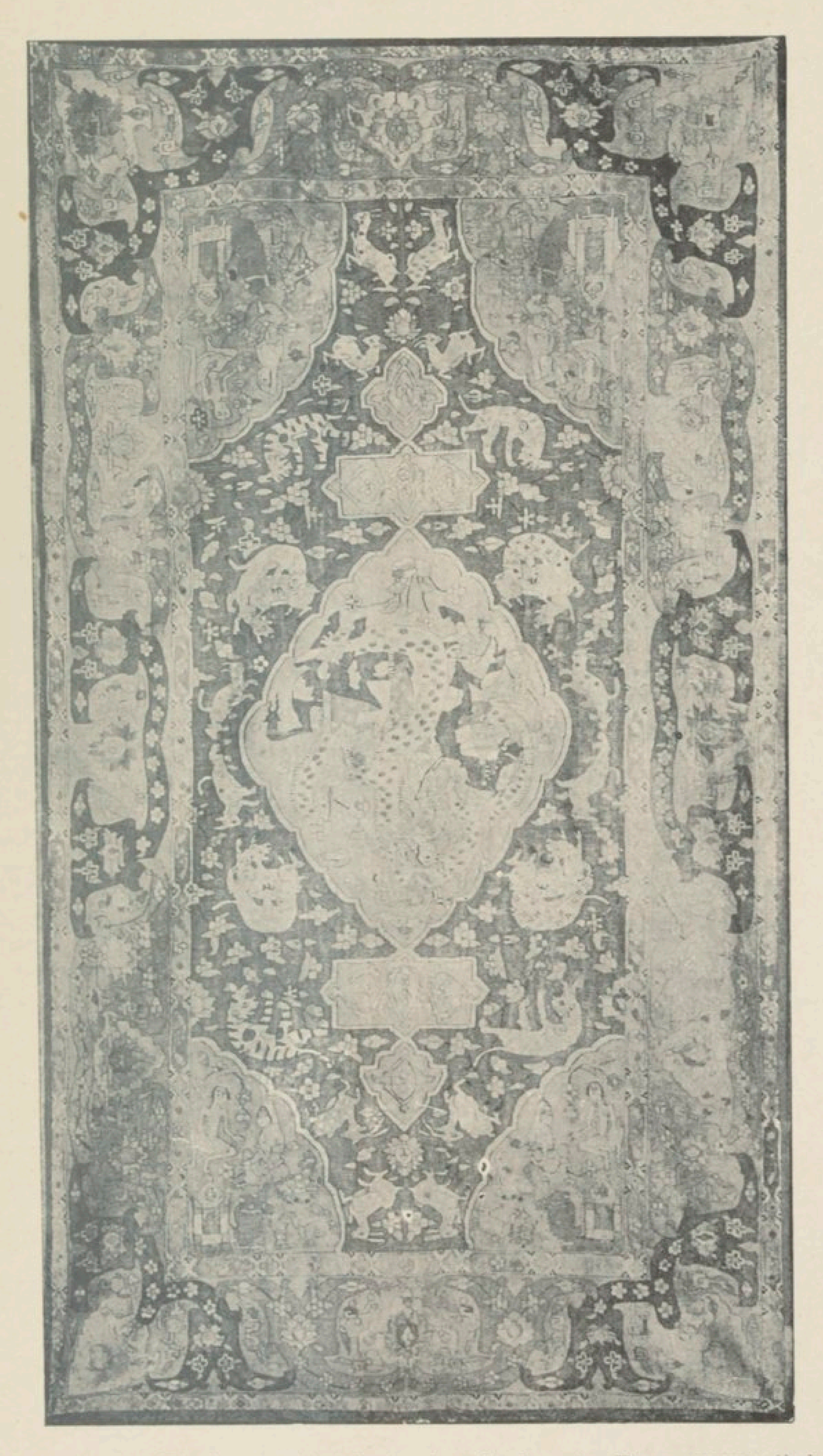


Fig. 452. — Tapis en point de tapisserie de soie. Perse, XVIe siècle (Musée du Louvre).

fleuris, des lions attaquer des onagres qu'ils renversent. L'un de ces merveilleux tapis est peut-être le plus fin qui existe, car on a pu y dénombrer 650 nœuds par pouce carré. Il provient de la mosquée d'Ardébil en Perse, de même que l'immense tapis à inscription du Victoria Albert Museum.

Ces mêmes combats de fauves se retrouvent sur un beau tapis du Victoria Albert Museum du XVIe, avec d'étonnants animaux, des figures ailées ou génies admirables dans les angles, semblables à ceux des tapis de l'empereur d'Autriche et Poldi Pezzoli (*Guide to the collection of carpets*, pl. III), ainsi que sur le tapis de la collection Parish Watson aux États-Unis, et sur celui que Dr Bode a donné jadis au Kunstgewerbe Museum de Berlin, avec sa splendide bordure d'oiseaux fong-hoang dans les rinceaux [1] ; dans un fragment remarquable de la collection Octave Homberg [2], et surtout dans le petit tapis que M. Peytel acquit de Hakky Bey, et dont il a fait don au Musée du Louvre [3]. Ce dernier est peut-être le plus beau de tous comme caractère de dessin ; on y retrouve la même façon puissante et grandiose d'indiquer l'attitude du fauve, la détente d'un muscle ou l'attache d'une épaule que dans les grandes frises des monuments assyriens (fig. 451).

Une petite série de tapis très spéciaux, qui ne peuvent être que *persans*, offrent une technique tout à fait particulière, celle de la haute lisse, en point de tapisserie de soie comme les produits de la manufacture des Gobelins. Le plus beau de tous est celui que M. Doistau offrit au Louvre en 1904 [4], décoré d'animaux et de cavaliers (fig. 452). D'autres se trouvent chez la comtesse de Béhague, au Musée de Munich, un fragment au Kunstgewerbe Museum de Hambourg.

Nous venons d'avoir l'occasion de constater, dans tout ce groupe de tapis, l'empreinte de motifs décoratifs chinois si nombreux qu'on serait

1. Bode, *Vorder. Knüpf.*, fig. 8.
2. G. Migeon, *Les arts*, décembre 1904.
3. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, Album, n° 124, pl. XXXV.
4. G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, Album, I, n° 126, pl. XXXVII.

presque tenté de les croire d'une époque où la Perse et la Chine se sont trouvées pour ainsi dire interdépendantes sous l'autorité de Djenkiz-Khan et de ses successeurs. Avec plus d'attention, il devient évident que ni le style décoratif, ni les costumes qu'on y rencontre ne correspondent aucunement à l'art de cette époque, mais bien plutôt à l'art de la deuxième moitié du XVIe siècle et du commencement du XVIIe siècle. D'ailleurs, la parenté artistique de toutes les formules de décor des tapis semble très étroite avec celles des autres arts de la même époque, cuivres, céramiques, surtout avec les miniatures et reliures. Sans nier les infiltrations artistiques chinoises qui ont pu se produire en Perse dès ces anciennes époques (l'on sait que Houlagou avait amené avec lui des artisans chinois, céramistes et tisseurs) ; il est non moins certain que jamais peut-être les influences de l'art chinois ne furent si grandes sur les artistes persans que sous les premiers Séfévides, et particulièrement sous le règne de Chah Abbas Ier. Ce souverain attira à sa cour des artistes Chinois et invitait ses artisans à les imiter. Une énorme importation se fit alors en Perse des porcelaines de la Chine, et des ateliers de porcelaines se fondèrent en Perse.

Deux autres séries de petits tapis méritent encore d'être notées.

L'une comprend des tapis de soie tissée de fils d'argent avec rubans en zigzags, tchis, et rinceaux fleuris sous un arc où revit le souvenir du *mihrab* des mosquées. Les bordures portent des cartouches avec des sceaux carrés de khalifes et des inscriptions (Cathédrale de Palenca, Espagne) (Collections du baron Edmond de Rothschild, Engel-Gros et Bohler [1]) (fig. 454).

Une autre série à points noués en soie avec fils d'or et d'argent est d'une richesse et aussi d'une finesse aussi grandes qu'on les rencontre dans les brocades et les velours, avec une délicatesse de tons, des couleurs plus douces que dans les tapis de laine. Le type en est le joli tapis que M. Salting a légué au Victoria Albert Museum (*Guide to the collection*

1. Sarre, *Exposition de Munich*, pl. LXXXIII ; *Exposición historico-europea de Madrid*, pl. CVIII.

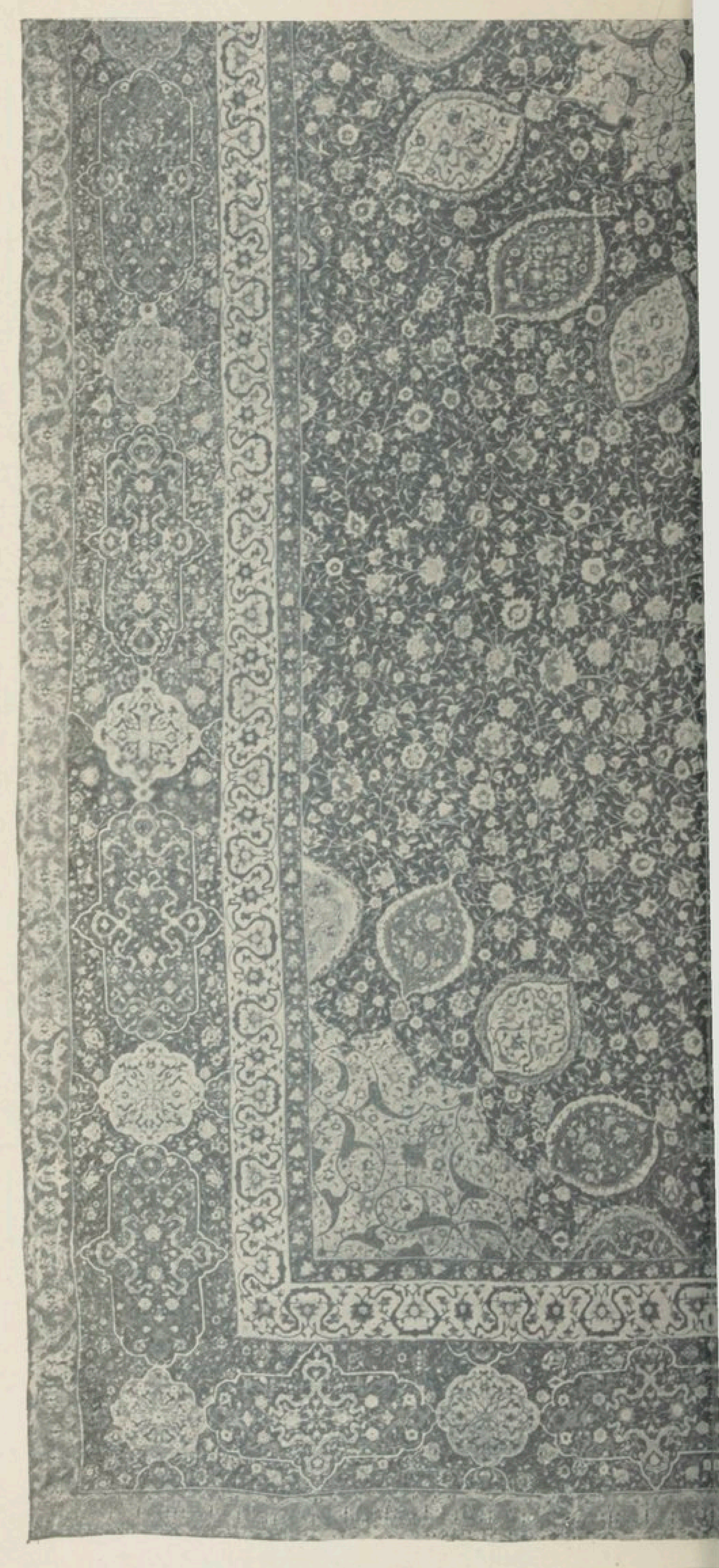
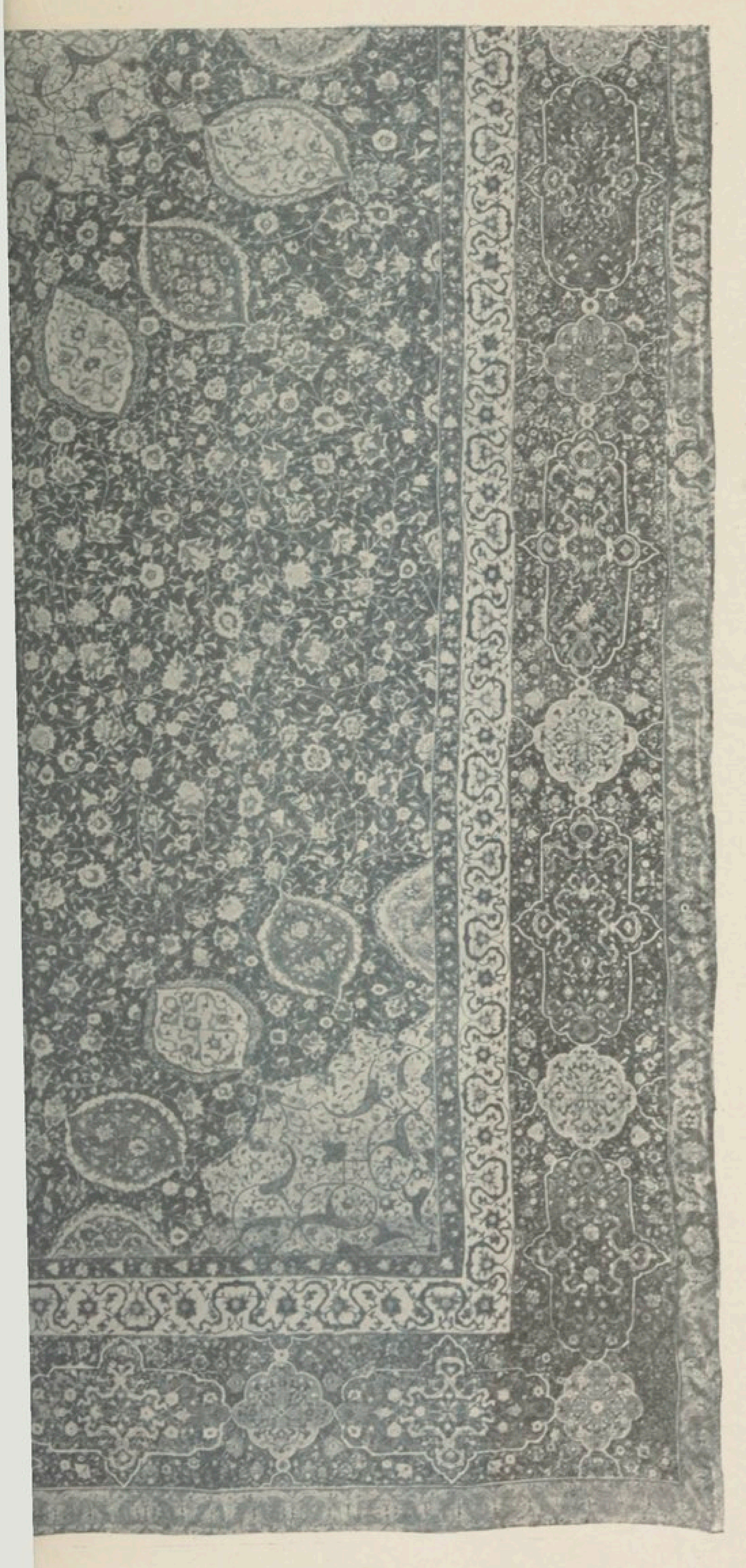


Fig. 453. — Tapis de laine à décor de fleurs, vases
de Kashan, en 15



e mosquée, inscription nommant l'artisan Maksoud
Albert Museum).

of carpets, pl. VIII) ou les deux que le comte de Dalkeith (Buccleuch) avait exposés au Victoria Albert Museum en 1914.

On avait longtemps cru ces tapis, polonais, mais ouvrés par des Persans. Il est très probable qu'ils sortaient des manufactures royales de Perse, même jusqu'au milieu du XVIIe siècle. Leur préciosité, leur richesse et leur perfection autorisent cette hypothèse que confirmerait le fait de la fréquence d'envois de ces tapis à des cours d'Europe, comme cadeaux d'ambassade. Le Trésor de San Marco à Venise en possède deux qui furent envoyés en 1603 au doge par Chah Abbas ; un autre au Palais royal de Stockholm avec une chasse d'animaux sauvages doit avoir la même origine, et le tapis du couronnement au château royal de Rosenborg, à Copenhague, à décor floral sur fond tissé d'or, fut offert par un Chah de Perse en 1639 [1].

VII

TAPIS PERSANS A GRANDES FLEURS, A LAMPES ET A VASES (XVIe ET XVIIe SIÈCLES)

Revenons maintenant à un autre groupe nombreux et fort beau, celui des *tapis à grandes fleurs, à lampes de mosquées et à vases*. Les types de fleurs extrêmement stylisées sont empruntés au lys, au soleil ; elles sont portées sur de longues tiges minces, ayant parfois la raideur de montants de ferronnerie. Ce sont aussi des bouquets de narcisses, de jacinthes, de tulipes émergeant de vases, ou bien des lampes de mosquée suspendues par leurs chaînettes.

Ce groupe a été longtemps attribué aux ateliers de Kirman. Mais le Dr Martin les avait jadis déjà attribués à Koum, et plus précisément à Yoshagan Gali, résidence d'été de Chah Abbas et de la Cour, la profusion des fleurs y rappelant les jardins, et leur stylisation n'ayant pas été étrangère au décor fleuri de la céramique d'Asie Mineure, pays où ils étaient importés en quantité (Musées de Vienne, de Berlin, Collection Clarence H. Mackay, Rockfeller, etc.).

1. Pope, A.-U., *Exibition of art club of Chicago*, nos 16 et suivants, planches.

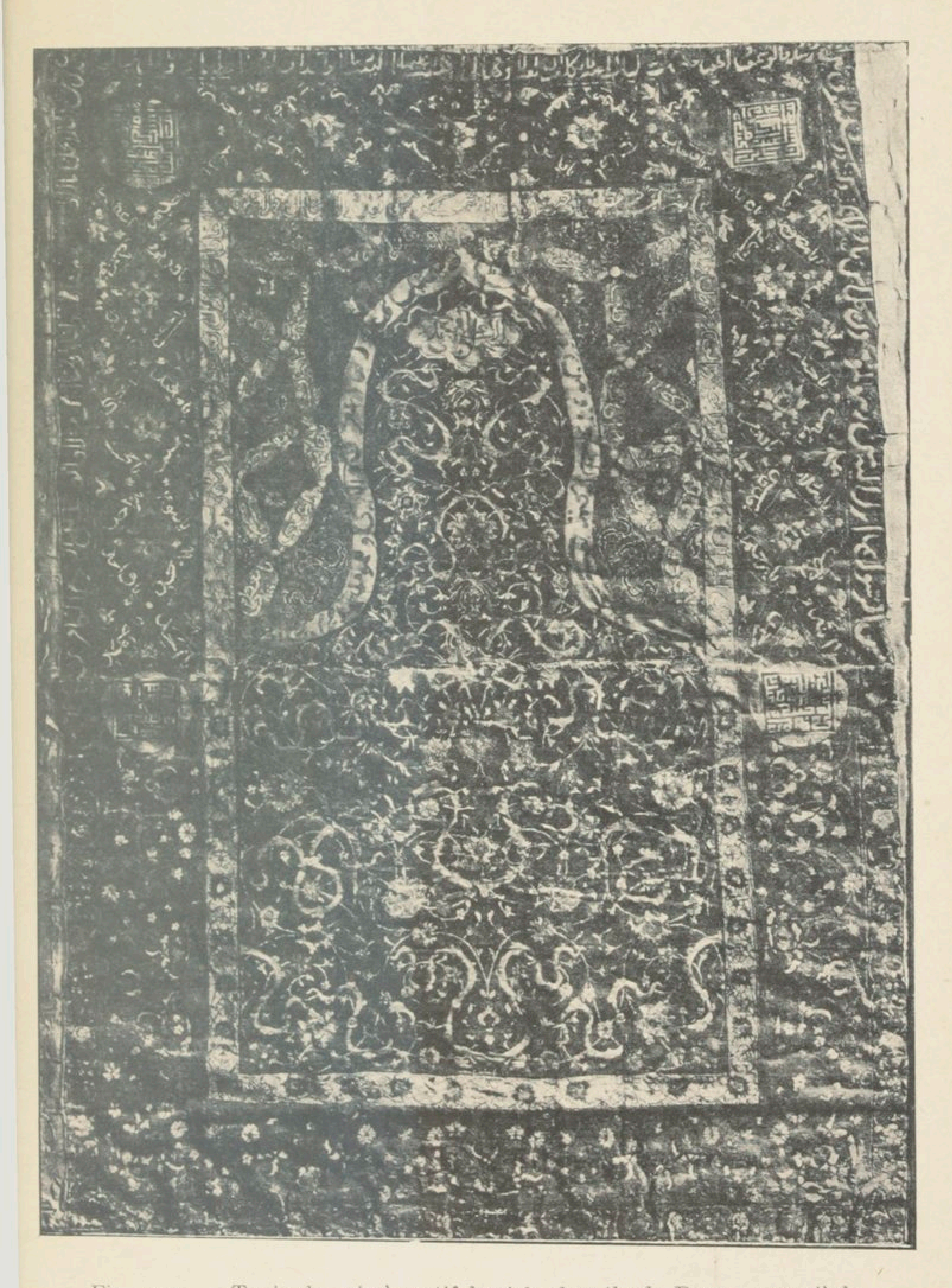


Fig. 454. — Tapis de soie à motif de niche de *mihrab*. Perse, XVI[e] siècle.

Mais aucun n'égale ni en importance ni en beauté l'immense et extraordinaire tapis daté du Victoria Albert Museum (fig. 453). Sur un fond bleu semé d'une riche décoration de rinceaux fleuris délicats et de tiges fines, un grand médaillon central jaune pâle à seize pointes, est entouré de seize cartouches verts, rouges ou crème. Des deux centraux pend une lampe de mosquée. Le très grand intérêt de cette pièce vient d'un cartouche placé à l'une des extrémités du champ, portant une inscription en caractères noirs sur un fond crémeux, début d'une ode du célèbre poète persan Hafiz, mort en 1389, puis la phrase : « Je n'ai d'autre refuge dans le monde que ton seuil, ma tête n'a d'autre protection que ton porche, travail du serviteur en cet endroit béni. Maksoud de Kashan en l'année 946 (1540). »

Nous avons donc là un document unique sur l'art des tapis de Perse, daté de l'année 1540, c'est-à-dire sous le règne de Chah Tahmasp, tapis qui fut fait pour la mosquée des Séfévides d'Ardebil, capitale religieuse de la Perse pendant les XVIe et XVIIe siècles, d'où il sortit pour entrer au Victoria Albert Museum [1].

M. Duveen possédait récemment le pendant de ce même tapis, mais fragmentaire, avec même inscription, mais date un peu antérieure (1539), M. Pope considère les deux tapis comme ayant été tissés à Kachan (Perse occidentale) [2].

Un autre groupe tout parallèle au précédent est celui des *tapis à décor floral* flexible et souple, sans intervention d'aucun autre élément décoratif ; le champ et la bordure en sont couverts ; les fleurs (pivoines) et les feuilles librement dessinées se trouvent réunies par de fines tiges flexibles, ou par des rubans, probablement encore du *tchi* chinois. Des tapis de ce genre étaient dans les collections du comte Enzemberg à Vienne, de Thiem à San Remo, de Dirksen à Berlin, du baron Tucher à Rome, de la comtesse de Béhague à Paris, des Musées de Victoria

1. Stebbing (Edw.), *The holy carpet of the mosque at Ardebil*, Londres, 1893 ; Bode, *Altpersische*, 13 ; *Vorderasiatische*, 36.
2. A.-U. Pope, *Catalogue of early oriental carpets. Exhibition of the art club of Chicago*, janvier 1926, n° 6, planche.

Albert à Londres et des Arts décoratifs de Paris [1]. Ces tapis à pur décor floral sont généralement de deux qualités, la première fine de laine, la

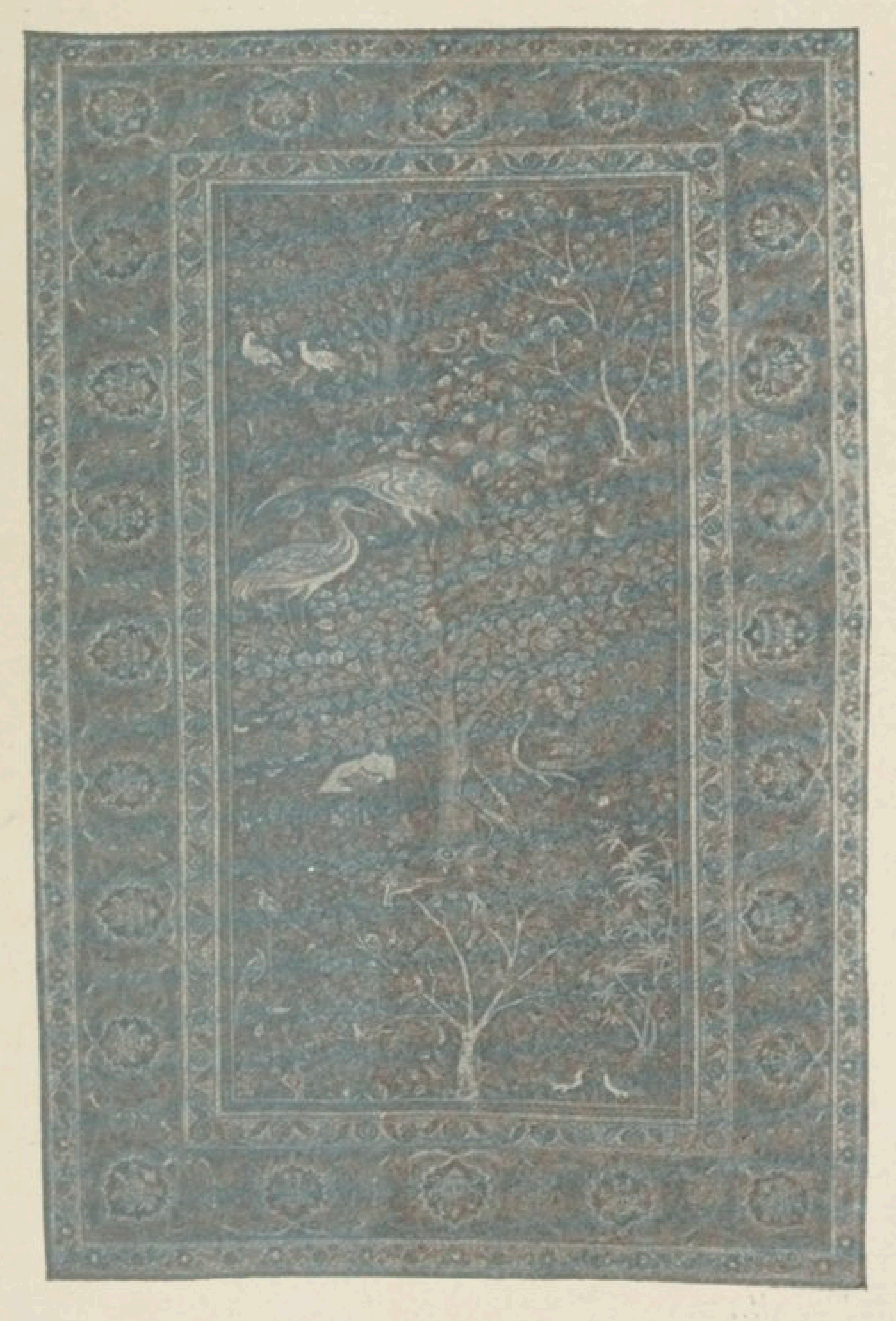


Fig. 455. — Tapis à composition de jardin avec animaux. Inde, début du XVIIe siècle (Musée d'Art et Industrie, à Vienne).

seconde plus ordinaire nouée plus lâche, et aussi de dessin moins régu-

1. Bode, *Altpersische*, fig. 3, 14, 15, 16, 17 ; G. Migeon, *Exposition des arts musulmans*, pl. LXXX.

lier et de couleurs plus vulgaires. La dénomination habituelle de ces tapis est d'Ispahan (Stebbing la dénomma *afghane*), ce qui concorde avec l'opinion de MM. Martin et Pope qui les ont attribués à Hérat, et même d'époque plus tardive, du XVII[e] siècle à Lahore, où des colonies de tisserands avaient émigré d'Hérat [1]. La date de ce groupe doit être postérieure à celle des tapis à chasses et combats d'animaux, toujours d'un dessin bien plus noble et plus serré, et aussi d'un bien plus grand style. On retrouve ces tapis fréquemment dans des tableaux non pas de l'école italienne, mais de l'école flamande (Rubens, Van Dyck) et surtout de l'école hollandaise des Intimistes (Terburg, Metsu, Netscher, Vermeer, Pieter de Hooch, Mieris). On peut donc en fixer probablement l'époque à la fin du XVI[e] et au commencement du XVII[e] siècle.

Il existe encore une série de tapis à grand médaillon central à décor floral extrêmement stylisé d'une grande rigidité ; les bordures sont à décor floral.

Il en est un au Kunstgewerbe Museum de Berlin [2], à fond bleu foncé et rouge, à décor jaune, bleu clair et vert. Un plus remarquable, de l'ancienne Collection Castellani, était dans la Collection Stroganoff à Rome ; d'autres dans les collections Guterbock à Berlin, et du comte Donhoff Friedrichstein. Prisse d'Avennes en a reproduit un (n° 1), qu'il dit du XVIII[e] siècle. On a trouvé beaucoup de ces tapis, généralement de grande dimension, en Italie, en Espagne, en Portugal, en Tyrol et en Allemagne. On les rencontre dans plusieurs tableaux célèbres de Zurbaran, de Terburg, d'Holbein (Henri VIII), de Bordone. La période de production en semblerait donc assez longue, près de cent ans, du XVI[e] au XVII[e] siècle.

1. Martin, *loc. cit.*, p. 69 ; Pope, (U.) *loc. cit.*, p. 45, n[os] 10 et suivants ; Pope, *Studio*, février 1923.

2. Bode, *Altpersische*, fig. 14, 18, 21.

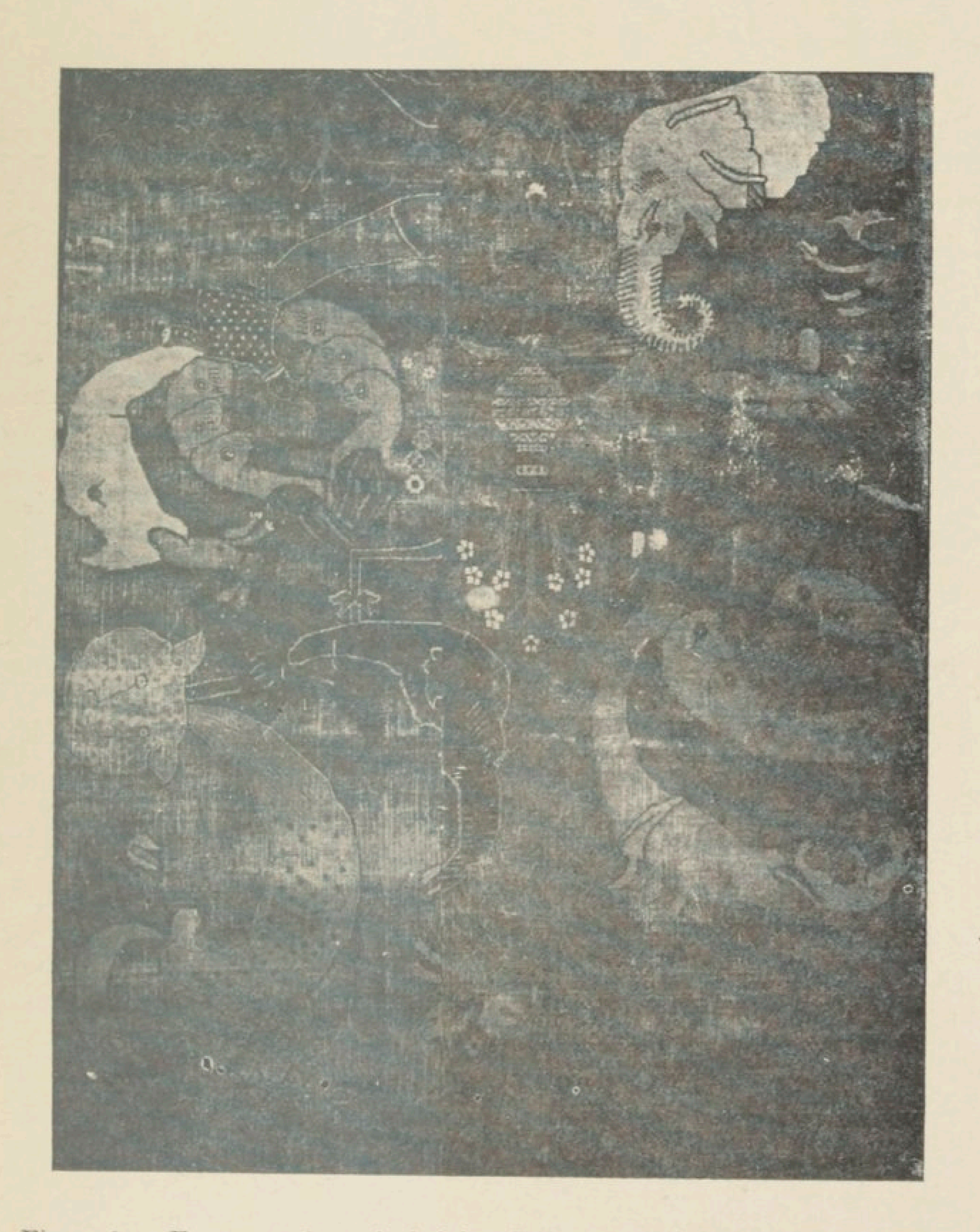


Fig. 456. — Fragment de tapis de laine. Inde, XVIIe siècle (Musée du Louvre).

VIII

LES TAPIS DE L'INDE

Au cours du XVIIe siècle, pour décorer les mosquées et les palais des sultans grands Mogols de l'Inde, des tapis de dessin persan, en reprenant les motifs du XVIe siècle avec moins de souplesse et de caractère, furent faits dans l'Inde par des ouvriers persans qu'on y avait appelés. Ils sont parfois assez difficiles à distinguer des tapis originairement persans, et parfois aussi d'une dimension inusitée, le plus souvent à décor floral, très chargé de grosses fleurs et de feuilles très recourbées. Ils sont toujours tissés de laine et d'un point assez gros. Toute une série est pendue sur les vastes murs du Victoria Albert Museum (Indian Section).

La renommée de ces tapis fut telle que Robert Bell, master de la Guilde des centuriers à Londres, en fit faire un à Lahore, qu'il offrit à la Guilde avec les armes de la compagnie en 1634.

On a pu croire aussi tissés dans l'Inde des tapis de petite dimension à décor régulier de compartiments renfermant chacun un bouquet de plantes fleuries comme un joli tapis du Victoria Albert Museum légué par M. Salting [1], de fond rouge puissant.

Peut-être l'Inde a-t-elle imaginé aussi un type de tapis, d'esprit plus réaliste que vraiment décoratif, où tout un paysage est composé avec des arbustes fleuris et des buissons sur lesquels sont perchés des oiseaux, alors que sur le sol sont des faisans et des paons : c'est ce même sentiment de la nature strictement observée qu'on retrouve dans certaines miniatures de l'Inde ; un type parfait de ces tapis est au Musée d'art industriel de Vienne [2] (fig. 455).

De l'Inde du XVIIe siècle aussi doivent être de bien curieux tapis de laine décorés de têtes d'animaux fantastiques au bout de grands rinceaux flexibles [Musée du Louvre, legs Jeuniette (fig. 456) ; Musée des Arts

1. *Guide to the collection of carpets*, n° 664, pl. XI.
2. *Exposition de Vienne. Catalogue*, 224 ; Bode, *Vorder. Knüpf.*, fig. 29 ; Sarre, *Exposition de Munich*, I, pl. LXXX-LXXXI.

décoratifs à Paris, collection F. Sarre et Alph. Kann[1] et collection Roden à Francfort; curieux fragments à fond bleu jaune avec bucranes au Musée National de Stockholm.

IX

TAPIS A DÉCOR FLORAL RIGIDE DE TURQUIE ET D'ASIE MINEURE (XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES)

Tous les groupes de tapis que nous venons d'étudier sont, les uns sûrement, les autres très vraisemblablement d'origine persane ou du Caucase; il nous reste maintenant à parler d'une série infiniment plus nombreuse de tapis toujours de laine et de petite dimension.

Ils sont à divisions, à compartiments rigides et inflexibles; le décor sans fantaisie est d'une raideur toute géométrique[2]. Il est fourni par de grandes fleurs extrêmement stylisées ou palmettes dressées sur des tiges qui se brisent en bras de ferronnerie ; parfois d'un vase partent de maigres rinceaux fleuris. Les caractéristiques sont la symétrie, la stylisation excessive, la raideur anguleuse ; un coloris net et tranché, très vigoureux. Les bordures à compartiments offrent même décor. On les rencontre fréquemment dans les tableaux d'école hollandaise (Thomas de Keyser, Codde, Netscher, Cornelis de Vos). Le plus récent tableau qui en présente serait le portrait de l'impératrice Marie-Thérèse, au Musée de Vienne. La date en serait donc de 1650 à 1750.

Des tapis à formes géométriques encore plus accentuées, très ras et très secs de laine, s'étaient déjà rencontrés 200 ans plus tôt, dans les tableaux des vieux maîtres flamands et italiens[3] (Memling, Crivelli, Ghirlandajo, Carpaccio), qui les dessinèrent avec une netteté plus inflexible encore. Van Eyck et Petrus Cristus les déforment parfois, en y introduisant des motifs gothiques.

1. Sarre, *Exposition de Munich*, I, pl. LXXXIV ; G. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, I, n° 128, pl. XXXVIII ; Martin, fig. 90.
2. Bode, *Altpersische*, fig. 6.
3. Bode, *ibid.*, fig. 22-23.

Tous ces tapis à base géométrique ne doivent pas être persans, mais bien plutôt d'Asie Mineure. Les armateurs vénitiens qui faisaient l'importation avaient surtout des relations commerciales avec les côtes de la Méditerranée les plus proches et les plus accessibles. Ces tapis étaient de trop peu de prix pour valoir les difficultés et les frais de transport d'un pays éloigné comme la Perse, isolée d'ailleurs de l'Europe par l'empire des Turcs. Une origine caucasienne n'est guère plus plausible, car la chute de Constantinople avait rendu l'accès de la mer Noire de plus en plus difficile aux Chrétiens, si bien que les colonies génoises menacées durent s'en retirer. Au contraire, les relations avec les côtes de Syrie et d'Asie Mineure étaient toujours très suivies.

M. J. Lessing avait proposé le Maroc comme pays d'origine de certains tapis de laine à poils de chèvres très fins, qu'il crut être du XVe et du XVIe siècle. Un grand est au Kunstgewerbe Museum de Berlin [1], de plus petits au Victoria Albert Museum, aux collections Dirksen, Tucher et Bode. La Maison Impériale d'Autriche en possédait un exceptionnellement en soie. Ce qui a pu faire croire à une origine marocaine, c'est l'analogie avec des décors céramiques d'édifices mauresques; mais, à cette époque, les conditions d'une semblable industrie au Maroc y auraient été bien défavorables. M. Bode y voit une analogie qui ne me semble guère plus plausible, avec les carreaux de revêtement d'Asie Mineure, hypothèse confirmée soit disant par les recherches du Dr Ludwig, qui aurait retrouvé mention de ces tapis dans les inventaires vénitiens, sous le nom de tapis de Damas.

D'autres tapis encore, d'après M. J. Lessing, seraient espagnols [2], d'après le style européen de certains motifs, empruntés aux Robbia et à la Renaissance italienne. Karabacek serait tenté de les attribuer plutôt aux îles grecques ou à Rhodes, d'après le motif de la croix retrouvée à l'intérieur de couronnes.

1. Lessing, *cit.*, pl. VI-VIII ; Bode, *Altpersische*, fig. 26.
2. Bode, *Altpersische*, fig. 26.



Fig. 457. —Tapis dit polonais. Perse, XVIIe siècle (Musée national bavarois de Munich).

X

TAPIS PERSANS, DITS POLONAIS (XVII[e] SIÈCLE)

Enfin un certain nombre de tapis sont dits *polonais*, désignation qui date de l'Exposition universelle de 1878, où quelques-uns (déposés depuis au Musée de Cracovie) avaient été exposés par le prince Czartoryski, dont ils portaient les armes dans des médaillons centraux. On avait même cru voir dans les bordures la lettre M, marque de Mershirski, qui fabriqua à Sluck, au XVIII[e] siècle, toutes ces ceintures de soie lamées d'or et d'argent, de technique et de décor tout à fait persans. Le décor habituel de rinceaux et d'arabesques est floral, mais très interprété, très stylisé, plus rigide et plus froid que ce que nous connaissions du décor floral persan. Ces tapis sont d'une richesse de matière extraordinaire, toujours de soie sur un fond lamé d'or et d'argent. On les a attribués encore à l'époque de Sobieski, roi de Pologne (1629-1696), soit qu'il les ait fait fabriquer en Pologne par des artisans orientaux, soit qu'il les ait rapportés dans les butins de ses expéditions contre les Turcs et les Tartares (beaucoup furent trouvés en Pologne, en Russie, en Turquie, en Hongrie). Quelques auteurs les ont crus de Constantinople, si florissante en industries d'étoffes de velours et de soies à ces époques ; d'autres de l'Asie Mineure. On n'en rencontre jamais dans les tableaux. C'étaient œuvres de trop grande valeur, qui étaient envoyées comme cadeaux aux souverains. Les palais de Rome en possédèrent, ceux des familles Corsini, Colonna, etc. Le palais Barberini en contenait une belle collection envoyée en cadeau par le sultan au pape Urbain VIII. On en peut voir de superbes au Musée de Cracovie, au Musée et à la résidence de Munich, aux collections Lichtenstein et Nathaniel de Rothschild à Vienne, ainsi qu'à la Hofburg [1] (fig. 457, 458).

La question d'origine des tapis dits polonais a de nouveau été reprise. Leur caractère et leurs éléments décoratifs très persans sont venus s'ajouter à certaines inscriptions persanes qu'on y rencontre parfois.

1. Bode, *Vorder. Knüpf.*, fig. 31, 32, 33.

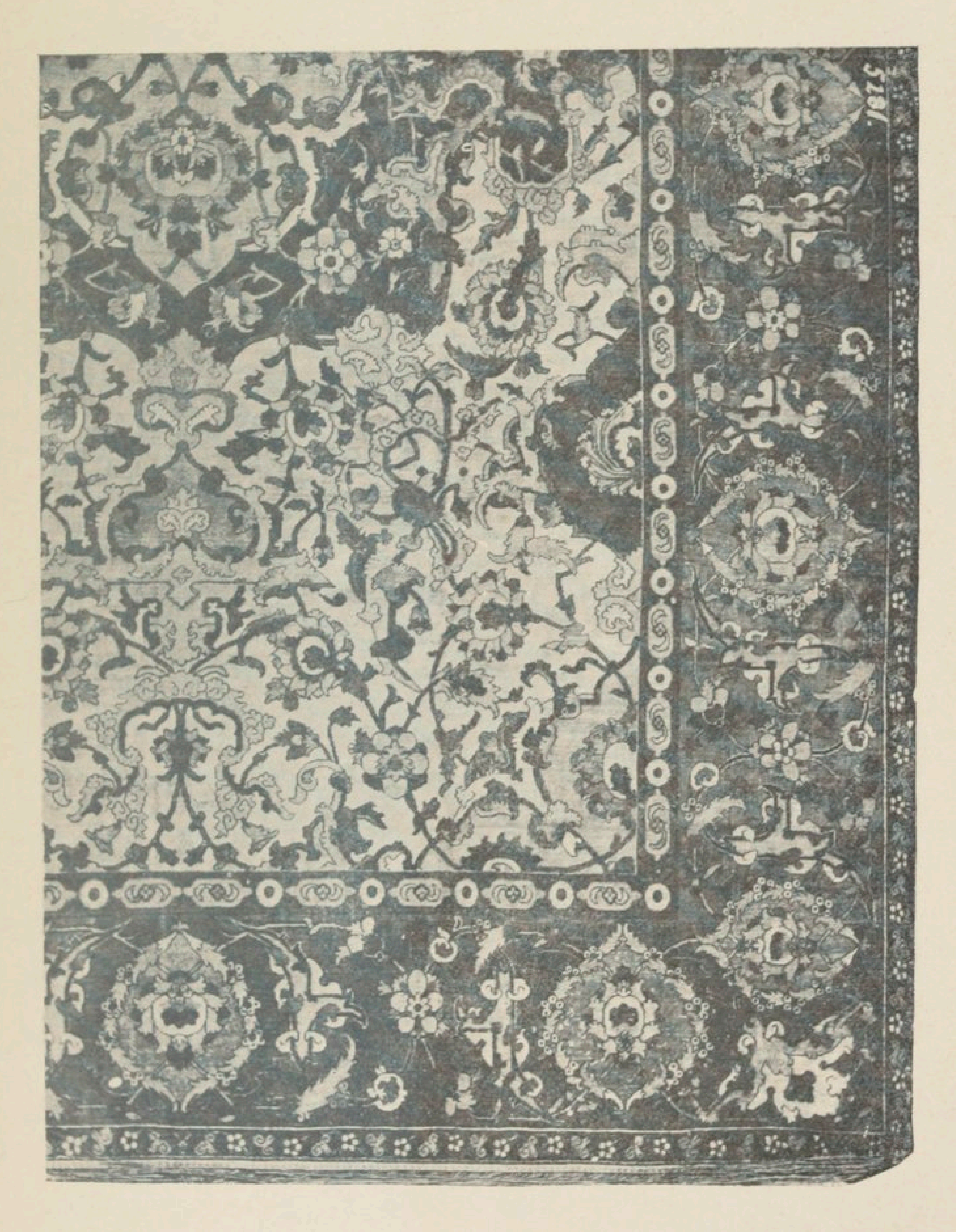


Fig. 458. — Tapis dit polonais. Perse, XVIIe siècle (Musée bavarois de Munich).

Ce qu'on y trouve aussi d'influence occidentale subie n'est pas fait pour surprendre, quand on sait combien elle était puissante à la Cour de Chah Abbas, qui n'avait pas hésité à faire venir d'Italie l'architecte Grimaldi. Et leurs éléments floraux se trouvent presque toujours en accord intime avec l'art des ateliers de Yoshaghan Gali en Perse. Leur fréquence dans les collections de la vieille Europe s'explique, comme leur richesse en or et argent, et leur perfection technique, par l'habitude qu'avait l'Orient de les envoyer en cadeaux dans les cours européennes (tapis du château Rosenborg donnés par le Chah de Perse en 1639).

Toute cette discussion a été très vivement menée par M. A.-U. Pope, à l'occasion de la découverte qu'il fit de tapis de soie datés au mausolée de Chah Abbas II à Koum, avec inscription au nom de « (œuvre) de Nimat Allah de Djauhagan en l'an 1072 (1661) [1] ».

La fabrication des tapis n'a pas cessé en Orient ; mais, au lieu de demeurer obstinément fidèles à leurs traditions dans l'usage des colorants, les artisans prirent l'habitude d'utiliser des substances minérales occidentales de colorations brutales [2].

Certains produits sont demeurés cependant en faveur : la noix de galle pour le gris et le noir, la garance d'Anatolie mélangée à la cochenille pour les rouges, la baie jaune de nerprun provenant de Césarée de Caramanie, la racine de curcuma provenant de Chine.

Les teinturiers persans gardent religieusement leurs secrets de métier, l'art de faire du rouge avec la laque des Indes, le kermès et le tartre du vin ; du vert de mer avec un mélange de limaille de fer, de lait caillé, de vinaigre ou de jus de raisin. La pelure de grenade leur donne les tons crème, et la feuille de vigne les tons jaunes.

Le grand centre de fabrication des tapis en Asie Mineure est Ouschak, où 8 000 à 9 000 ouvrières sont occupées à la confection du tapis lourd dit de Smyrne ; les laines sont fournies par les troupeaux des hauts

1. A.-U. Pope, *International Studio*, mars 1923 ; *Kunst Chronik*, Leipzig, juillet-août 1925, p. 311 ; *Exposition de l'Art-Club de Chicago, Catalogue*, nos 25 et suivants, et dans une prochaine étude du même dans *College Art Bulletin* (New-York).

2. Voir vicomte G. d'Avenel, *Le mécanisme de la vie moderne, tapis et tapisserie* (Revue des Deux Mondes, avril 1904).

plateaux de Phrygie que parcourent les Kurdes et subissent dans les eaux chaudes des montagnes volcaniques de Koula un lavage soigné, où elles perdent moitié de leur poids.

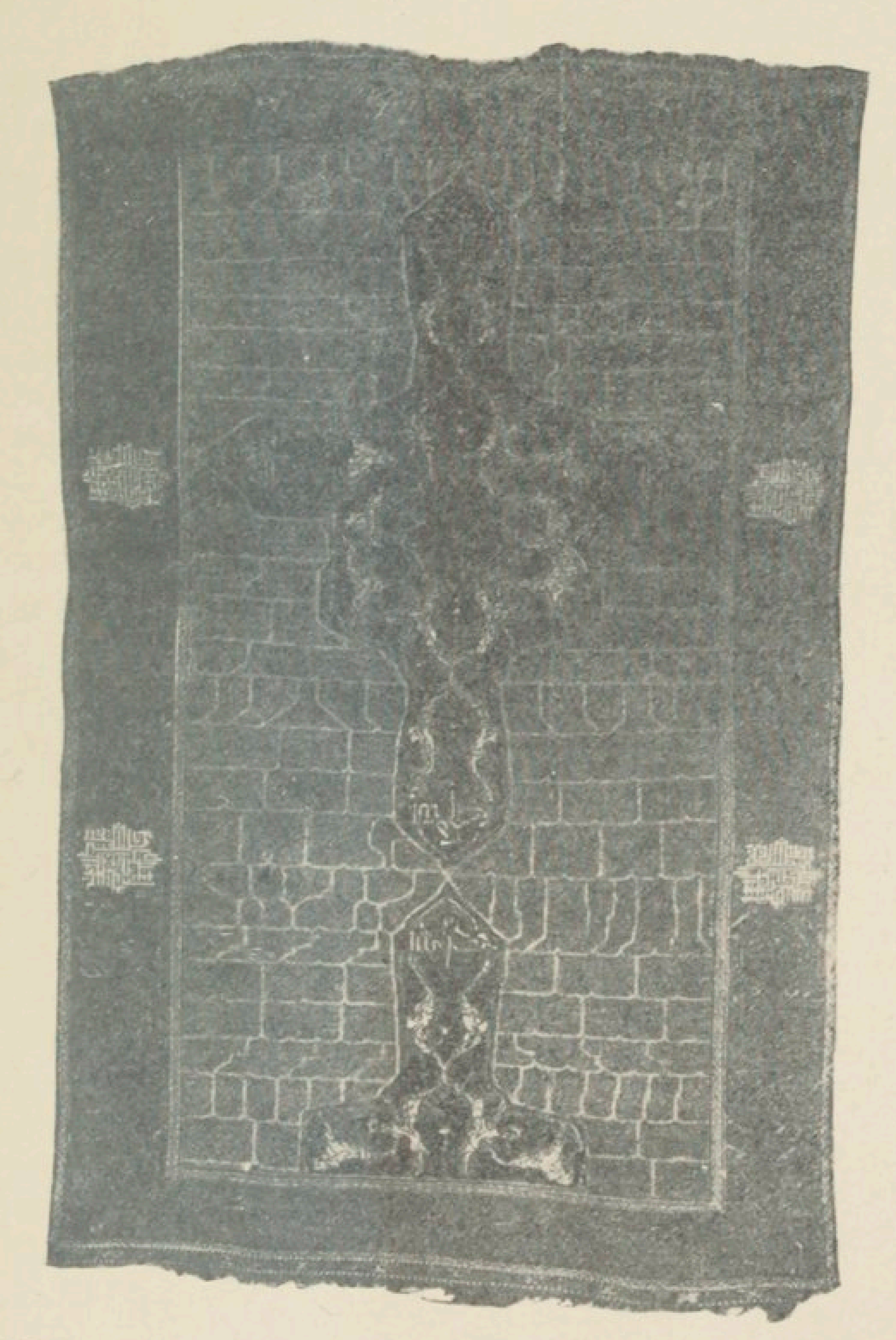


Fig. 459. — Tapis de Turquie, XVII[e] ou XVIII[e] siècle.

Le tapis turc est d'un tissage plus gros, moins soigné que le tapis persan, qu'exécutent les femmes du Kurdistan ou de Masched.

XI

TAPIS DE TURQUIE, D'ANATOLIE ET D'ASIE MINEURE

A partir du moment où les sultans ottomans de Constantinople concentrèrent sous leur sceptre toute souveraineté sur l'Islam, et étendirent leur domination sur l'Anatolie, l'Asie Mineure et la Syrie jusqu'à l'Égypte et même jusqu'au Turkestan, l'Empire Ottoman eut une unité politique et religieuse, mais ces races diverses conservèrent en leurs métiers un esprit étonnamment traditionnel, particulièrement dans le tissage des tapis.

Le tapis a tendu dès lors à se vulgariser, à perdre les caractères les plus hautement artistiques, qu'il avait en Perse, où il fut par ses décors en si intime accord avec la peinture et la miniature ; il perd aussi la richesse de sa matière, il n'est plus de soie, de fils d'argent ou d'or, mais toujours de laine plus ou moins fine. Sa fabrication devient de plus en plus intensive, car les rapports entretenus par les Turcs avec tous les marchés de la Méditerranée chrétienne amenèrent une très forte exportation de tapis (fig. 460).

Les principaux centres de fabrication étaient, en Asie Mineure, Arménie, Anatolie. Smyrne était le grand marché d'où les bateaux transportaient les tapis surtout à Venise. C'est de là, nous le savons, que l'ambassadeur vénitien à Londres Giustiniani, sur la demande du cardinal Wolsey, fit venir soixante tapis pour Hampton Court (Law, *History of Hampton Court palace in Tudor times*, p. 70).

Au XVIe siècle, ils ont pu présenter encore des caractères artistiques très raffinés, en conservant les beaux décors des céramistes d'Asie Mineure et de Syrie : tel un beau tapis du Victoria Albert Museum (Kendrick, pl. XII), dont le grand médaillon central porte des arabesques sur fond bleu et jaune, et tout le fond des tiges de feuilles recourbées et de grosses fleurs comme dans les plats de Damas.

L'Anatolie était bien placée pour ce trafic. Ses hautes terres étaient assez voisines des côtes de la Méditerranée. Ces tapis étaient de trop

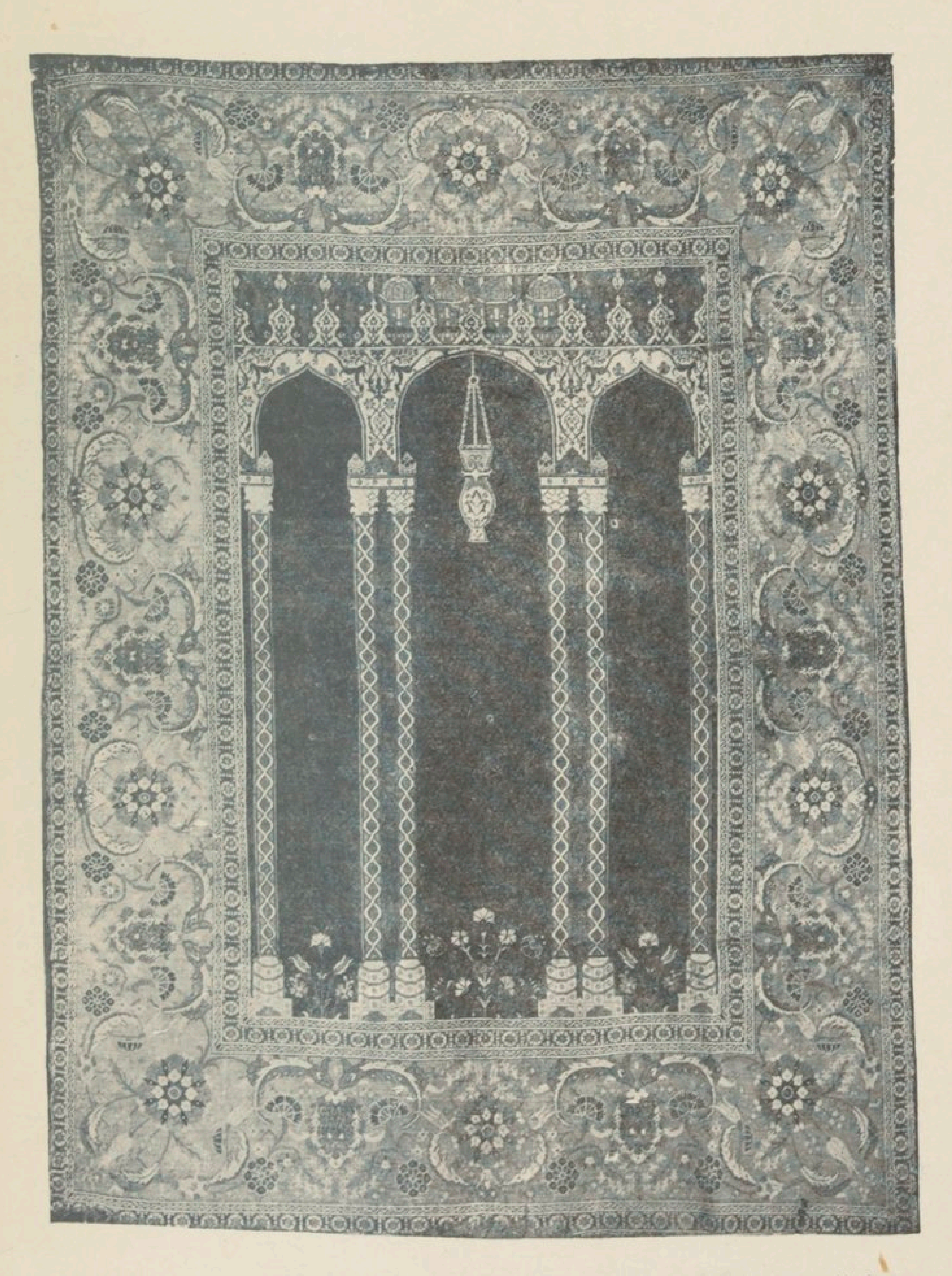


Fig. 460. — Tapis de laine de Giordès. Turquie, XVIIe ou XVIIIe siècle (Collection de M. F. Doistau).

minime valeur pour supporter les difficultés et les frais de transport d'un pays éloigné comme la Perse.

Les centres de fabrication étaient *Ouchak, Koula, Giordès*. A Ouchak, les décors y perdent la souplesse, la liberté, la fraîcheur ou la grandeur d'interprétation de la fleur des tapis persans ; ils deviennent abstraits, géométriques, prennent de la raideur; toujours bien ordonnés, clairement symétriques, équilibrés, ils sont souvent enfermés dans des compartiments. Le type floral y apparaît stylisé à l'extrême (Kendrick, pl. XIV, XVI, XVII). Ces tapis se retrouvent fréquemment dans les tableaux des Vénitiens (Carpaccio, Bordone et Lotto), dans les portraits d'Holbein, dans les portraits anglais du temps de la reine Élisabeth et de Jacques I[er].

Au XVII[e] et au XVIIII[e] siècle, Koula et Giordès, dans les montagnes de l'Anatolie, firent un genre de petits tapis de prière réputés, les premiers de tissu un peu gros, les seconds d'une extrême finesse de laine, très serrés et très ras, très délicats de couleur. Les fonds sont généralement occupés par une simple ou triple niche enfermant une surface unie ou une grande gerbe de palmes et de fleurs (fig. 460) (Musée de Berlin, Palais de Shönbrun) (*Exposition de Munich*, pl. LXXIV) dérivant du *mihrab*, supportée par de legères colonnettes ; à l'arcature pend souvent par sa chaînette une lampe; dans d'autres, la lampe est remplacée par une aiguière ou un vase de fleurs, et les colonnettes deviennent parfois de simples bandeaux décoratifs.

Les bordures sont assez vides, quelquefois occupées par de petits motifs décoratifs trés serrés.

En Asie centrale, l'industrie des tapis chez les nomades fut active en Transcaspienne, depuis la Caspienne jusqu'à Bokhara et à l'Afghanistan. C'est ce qui explique les très nombreux sacs à chameaux, en superbes tissus qu'on connaît. *Yomud*, au sud de la Caspienne, et *Tekke*, au sud de la mer d'Aral, font un premier groupe. *Bokhara* forme le second, le plus important, avec ses tapis aux laines fines, au tissu très serré et ras à décors géométriques, et d'un rouge brun assez foncé, d'un très puissant effet.

Au Caucase, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles (entité géographique ayant

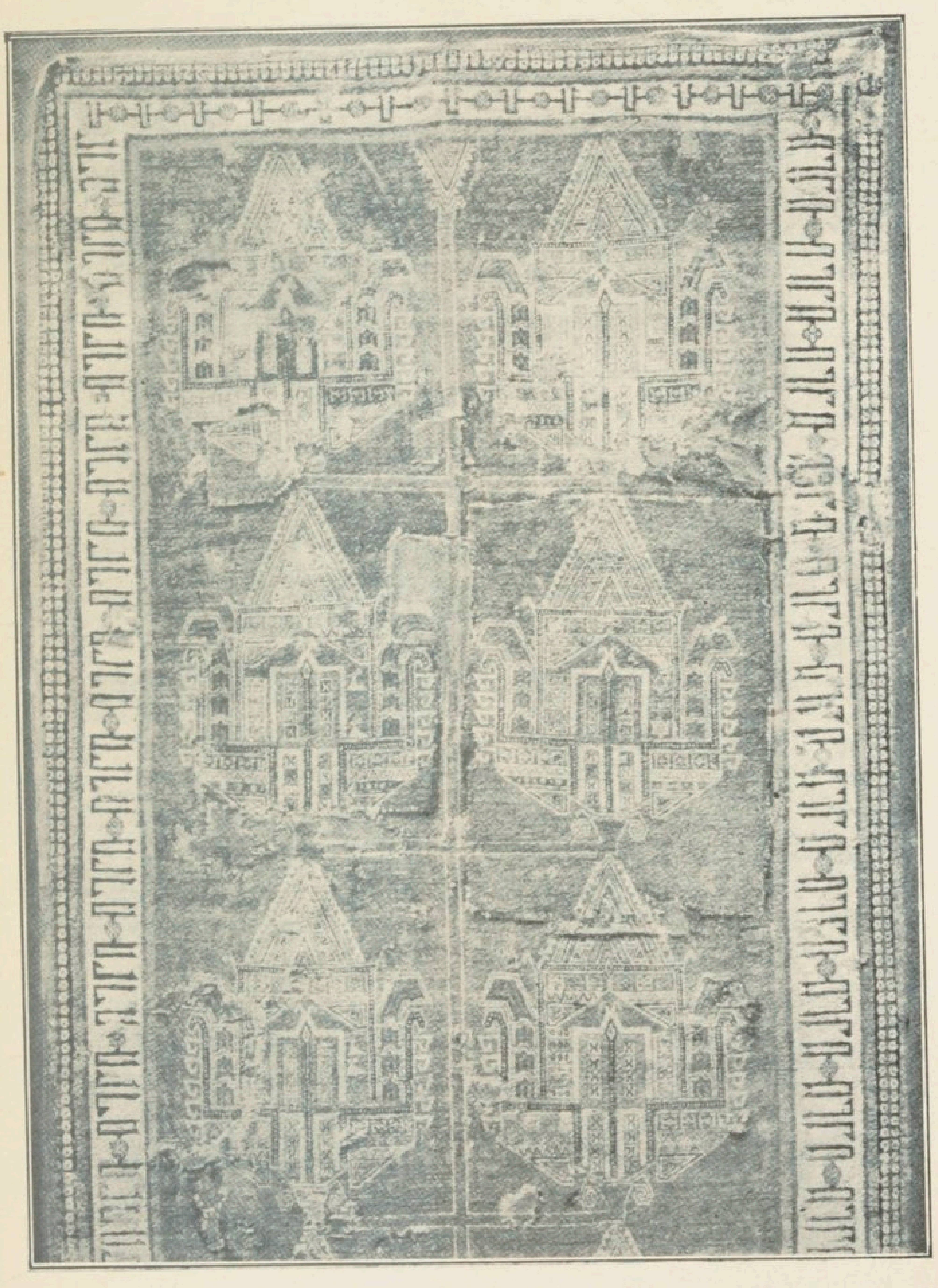


Fig. 461. — Tapis de laine. Espagne, XIVe siècle (Friedrich Museum de Berlin).

beaucoup varié), aujourd'hui russe, le décor des tapis est un composé du floral persan et du géométrique turc. Mais c'est un groupe bien à part (Daghestan, Chirvan, Karabash, Kozak). La tendance foncière est surtout géométrique, avec restes de vieux motifs persans, floraux, des polygones, des étoiles, et dans les fonds parfois des personnages, animaux ou oiseaux, en petit détail épisodique et plutôt grotesque.

XII

TAPIS ÉGYPTIENS

Si, comme nous l'avons dit au début, nous ne pouvons, d'après ce que nous savons, parler d'une vraie fabrication de tapis noués en Égypte aux anciennes époques des Fatimides et des Ayyoubides ou Mamlouks, nous sommes bien renseignés depuis peu sur une fabrication de tapis en Égypte sous les sultans ottomans.

En effet, en 1585, ordre était donné au Gouvernement de l'Égypte d'envoyer au sultan Mourad III onze maîtres en tapis avec leurs métiers à tisser, pour installer des ateliers à Stamboul [1]. C'était la conséquence de la domination que les Ottomans avec Selim Ier depuis 1517 exerçaient sur la Syrie et l'Égypte. D'ailleurs, cette fabrication, si elle ne fut pas pour les susdites raisons abandonnée au Caire, dut y revivre au XVIIe siècle, à en croire le voyageur français Thévenot, qui, ayant visité l'Égypte, et narrant son voyage en 1665, disait des bazars du Caire « qu'on y faisait de fort beaux tapis, qu'on envoie à Constantinople « et en chrétienté, et on les appelle *tapis de Turquie* [2] ». Ce qui concorde avec un inventaire du même temps de la mosquée Yeni (Valideh) Djami de Constantinople, qui parle de tapis d'art égyptien [3].

1. Jacob (G.), *Deutsche Ubersetzung türkischer Urkunden*, Kiel, 1920, n° 50.
2. *Relation d'un voyage fait au Levant par M. de Thévenot*, Paris, 1665, 2e partie, ch. X.
3. Armenag Bey Sakisian, *Ungarischen wissenschaftlichen Institut de Constantinople*, Turan, Budapesth, 1918, s. 231.

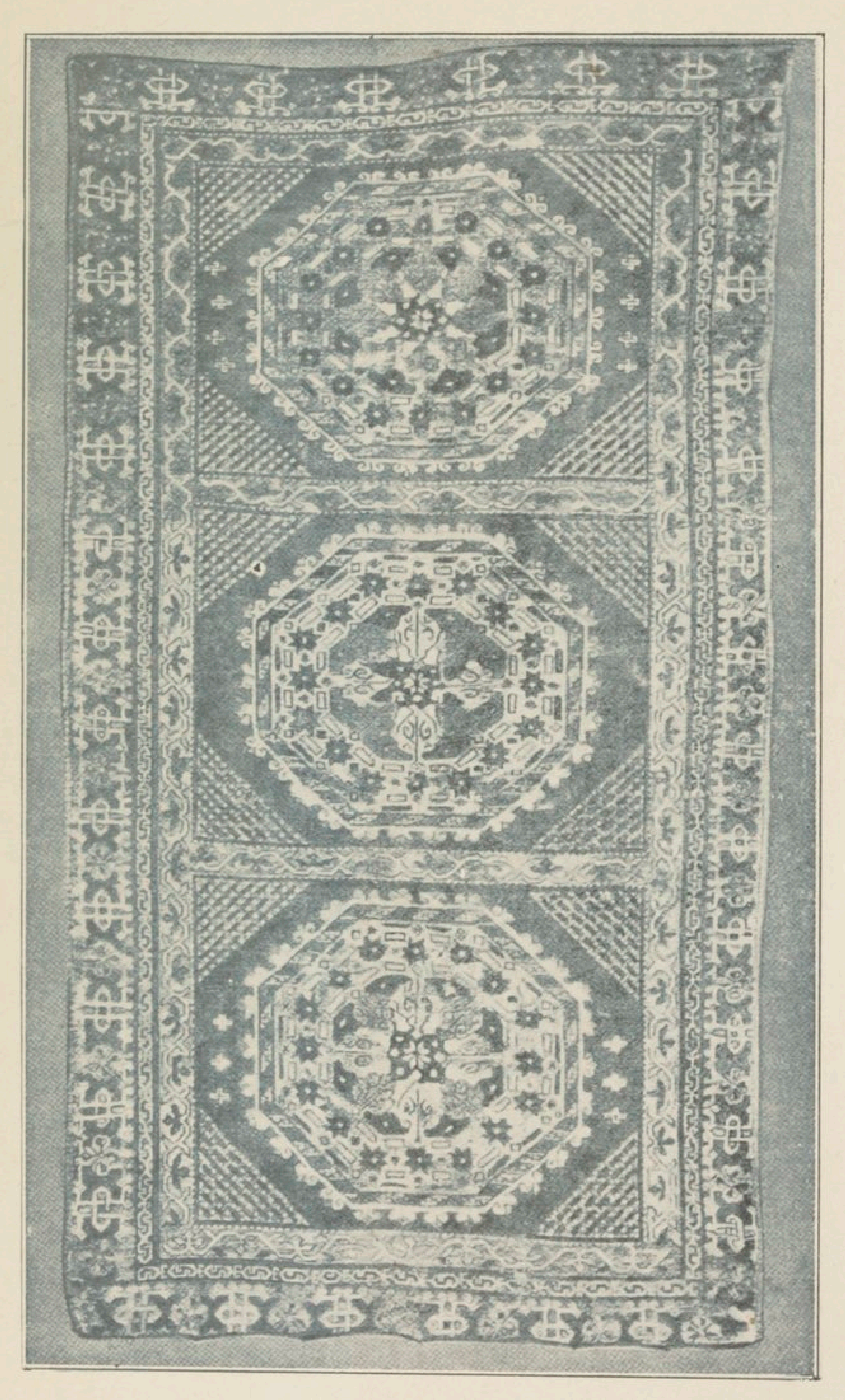


Fig. 462. — Tapis de laine. Espagne, XVe-XVIe siècles (Kunstgewerbe Museum de Berlin).

M. F. Sarre [1] très subtilement a pu ainsi identifier quelques tapis à décor géométrique, dits de Damas, vraisemblablement sortis des ateliers égyptiens sans doute au XVIe siècle, à une époque antérieure à leur consécration par l'exode des maîtres ouvriers. Le plus fameux est un très grand tapis de soie du Musée industriel de Vienne, qu'avaient déjà publié Riegl et Bode-Kuhnel. Son décor géométrique à étoiles et à polygones a paru à F. Sarre rappeler d'assez près l'art égyptien de l'époque des Mamlouks dans le dallage en mosaïque de la mosquée du sultan Hasan, et dans la mosaïque de marbres de couleurs des vasques de fontaine. Le Musée du Louvre possède aussi un très beau petit tapis de soie tout à fait du même genre, provenant de la donation Brauer [2].

XIII

TAPIS D'ESPAGNE [3]

L'Espagne eut une fabrication locale, quand l'importation d'Orient commença à y diminuer ; on fabriqua alors des tapis de dimensions inusitées pour les monastères, les églises et les palais.

M. E. Kuhnel date du XIVe siècle un beau tapis du Musée Friedrich de Berlin, à décor architectonique de sortes d'édifices à pinacles, avec une porte et des crochets latéraux [4] (fig. 461) ; je demeure sceptique.

Avant la fin du XVe siècle, on y vit apparaître un décor régulier de grands médaillons ou des motifs héraldiques sur un fond de damier régulier [5]. Ces tapis comportent souvent plusieurs bordures, la bordure extérieure portant parfois des inscriptions coufiques [6] (Kunstgewerbe Museum de Berlin) (fig. 462).

1. *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, 1924, Leipzig, pl. XI ; *Damaskensteppiche Zeitschrift für bildende Kunst*, avril 1923.
2. Migeon, *Musée du Louvre : Orient musulman*, n° 127.
3. F. Sarre, *Kunst und Kunsthandwerk*, X, 1907, Vienne ; Van de Put, *Spanish carpets* (Burlington Magazine, septembre 1911) ; Thomson, *Hispano-moresque carpets* (*ibid.*, novembre 1910).
4. E. Kuhnel, *Maurische Kunst*, pl. CLII.
5. *Ibid.*, pl. CLIII, CLV.
6. *Exposition d'art musulman à Munich*, 1911, pl. LXXXV, LXXXVII.

XIV

TAPIS MAROCAINS

Depuis notre occupation du Maroc, nous ont été révélés des tapis de fabrication locale, de très beau caractère.

Les tribus montagnardes de l'Atlas semblent avoir tissé de beaux tapis, de caractère rude.

Et Rabbat paraît avoir été un grand centre de fabrication [1] de tapis à belles bordures, à motif floraux, et d'une puissante polychromie, imitant ceux de l'Asie Mineure.

1. Ricard (P.), *Corpus des tapis marocains* : I. *Tapis de Rabat*, 64 pl., Paris, Geuthner, 1923; II. *Tapis du Moyen Atlas*, 1926; *Gazette des Beaux-Arts*, XIII, 1917.

BIBLIOGRAPHIE DES TAPIS

Birdwood, *The antiquity of oriental carpets* (Royal Society of art's Journal, LVI, 1908).

Bode (W.). *Vorderasiatische Knüpfteppiche*, Seemann, Leipzig, 1901. Traduction française, Hartala et Gittler, Paris, 1911.

Bode, *Altpersische Knüpfteppiche*, Grote, Berlin, 1904. Nouvelle édition avec collaboration de F. Kuhnel et traduction anglaise.

Bogoljuboff, *Teppiche Zentral Asia.*

Breck and Movis, *James Ballard's Collection of oriental rugs*, New-York, 1923.

Clarke, *Central Hegera* (*Tapis de l'Asie centrale*).

Elwanger, *The oriental Bregs*, New York, 1926; London, Batsford, 1910.

Foelkersam (Baron), *Les anciens tapis de l'Asie Centrale* (en russe) (Starije Gody, octobre-décembre 1914).

Griffen Lewis, *The pratical book of oriental rugs*, Lippincoff, Philadelphie, dernière édit. 1924.

Hopf, *Les anciens tapis de Perse*, Munich, 1913.

Kendrick, *Victoria and Albert Museum : Guide to the collection of carpets*, dernière édition, 1920.

Kendrich, *Twenty f.ne carpets in the Victoria Albert Museum*, London, 1924.

Krygowski, *Polenteppiche* (*les Tapis polonais*), 1911 (Orientalisches Archiv. II, 1911-1912).

Kuderna (Joseph), *Turkmenen Teppiche* (*ibid.*, II, liv. 1).

Lessing (Julius), *Altorientalische Teppichmuster*, xve-xvie siècles, 30 chromol,, Berlin, E. Wasmuth, 1877; Traduction anglaise, Sotheran, Londres. 1879.

Lessing, *Berlin. König Museen* (Kunstgewerbe Museum, 13 pl. chromol., Berlin, E. Wasmuth, 1891).

Lessing, *Modèles de tapis orientaux d'après les tableaux*, Paris, Didot, 1879.

Ludwig (D^r^), *Documents des archives de Venise.*

Martin (Dr F. R.), *History of oriental carpets before 1800*, pl. en couleurs, Londres, Quaritch, 1908.

Mendel (G.), *Les arts musulmans à l'Exposition de Munich* (Revue de l'art ancien, octobre 1910).

Migeon (G.), *Exposition des arts musulmans*, Paris, Lévy, 1903.

Migeon (G.), *La collection Kelekian : Étoffes et tapis*, Lévy, 1908.

Migeon (G.), *Orient musulman* (*Musée du Louvre*), Album II, Morance, Paris, 1922.

Mumford (J. K.), *Oriental Ruggs*, 16 chromol., Londres, 1901.

Mumford (J. K.), *The Yerkes's collection oriental carpets*, 62 pl. couleurs.

Neügebauer Orendi (J.), *Handbuch der orientalischen Teppichkunde*, Hiersemann, Leipzig, 1922.
Oriental Carpets (Burlington Magazine, mai-août 1903).
Pope (A.-U.), *Sonderb. aus den Jahrbuch der asiat. Kunst*, 1925; *Dedalo*, avril 1926; *Kunst Cronik*, Leipzig 1925.
Pope (A.-U.), *Catalogue of early oriental carpets. Exibition of the arts club of Chicago*, janvier 1926.
Riegl (Aloïs), *Altorientalische Teppiche*, Leipzig, 1891.
Riegl, *Altere orientalische Teppiche aus dem Bezitze des Kaiserhauses*, 65 pl. (Jahrbuch, XIII, 1892, Vienne).
Riegl, *Ein orientalischer Teppich von 1202*, 2 chromo, Siemens, Berlin, 1895.
Robinson (Vincent), *Eastern carpets*, 12 early examples, Londres, Sotheran, 1882.
Sarre (F.), *Mittelalterliche Knüpfteppiche klein asiatischer und spanischer Herkunft* (Kunst und Kunsthandwerk, Vienne, X, 1907).
Sarre (F.), *Die Ausstellung in Munchen*, X, 1907; *Die Teppiche*, 46 pl., unich, 1912.
Stryzgowski, *Oriental Carpets* (Burlington Magazine, octobre 1908).
Thomson, *Hispano-moresque carpets* (Burlington Magazine, novembre 1910).
Valentiner, *Early oriental rugs*, New-York, 1910.
Van de Put, *XVth. Century spanish carpets* (Burlington Magazine, XIX, 1911).
Vegh (J. de) et Ch. Layer, *Tapis turcs des églises et collections de Transylvanie*, 1 album, pl. en couleurs, A. Lévy. Paris, 1923.
Vienne, *Les tapis d'Orient*, album en trois langues, publié par le Musée commercial autrichien à l'occasion de l'Exposition de Vienne; Von Scala et C. Purdon Clarke, Vienne, 1892-1896.
Vienne, *Ancien oriental Carpets* (*Vieux tapis d'Orient*), Préface de von Scala. Introduction de Bode, texte de F. Sarre, 25 chromol, Leipzig, Hierseman, 1906-1908. Une nouvelle édition de grand luxe en est préparée par M. F. Sarre (1926).

CONCLUSION

LES INFLUENCES DE L'ART MUSULMAN SUR LES ARTS DE L'OCCIDENT

Il y a longtemps que l'influence orientale sur les arts de l'Occident, surtout constatée dans les monuments d'architecture, est passée à l'état d'axiome archéologique. Mais tous ceux qui en ont parlé pensaient surtout à l'influence byzantine.

Nous n'avons nullement à nous occuper de cette question, et laissant de côté toutes les influences orientales, qui à travers l'art byzantin et par cette voie indirecte sont parvenues jusqu'à nous, nous nous limitons aux formes nettement musulmanes retrouvées dans nos arts, et, par cette étude seule, nous pourrons délimiter les influences directement subies.

Envisagée à ce point de vue, la question est encore assez neuve. Entrevue vaguement par Viollet-Le-Duc, devinée de façon éparse par Émeric David, par Mérimée et de Caumont, très près d'être fixée par Longpérier, esquissée par Courajod, elle n'a fait l'objet de constatations précises et d'idées générales qu'en ces vingt dernières années, grâce aux travaux excellents de M. Émile Bertaux sur les monuments de l'Italie méridionale, et aux deux chapitres pleins de faits et d'idées que M. Jean Marquet de Vasselot lui a consacrés dans l'*Histoire générale de l'art* dirigée par André Michel. Plus récemment, M. Émile Mâle lui a consacré un chapitre important de son admirable ouvrage *l'Art religieux du XII*e *siècle en France.*

L'influence artistique de l'Islam se fit sentir en Europe dès les premiers temps de sa domination sur les régions de l'Orient méditerranéen. A l'époque carolingienne, les barques arabes s'aventuraient à l'ouest jusqu'à l'Atlantique, et les pays les plus reculés du monde septentrional paraissent avoir été, déjà, tributaires des marchés musulmans. On a retrouvé des monnaies des Omeyyades (par conséquent de la deuxième moitié du VIIe siècle) non seulement en Russie et en Pologne, mais jusqu'en Danemark et en Suède. Les études des influences de l'art oriental sur l'art nordique font l'objet du savant enseignement en Suède de MM. Arne et Roosvaal [1]. Il ne semble pas douteux (la rareté des objets gêne un peu cette démonstration) que beaucoup d'objets d'art de luxe utilisés en Europe eurent une origine orientale.

Un des premiers motifs décoratifs que l'Occident au plus haut Moyen Age ait emprunté à l'Orient est le *hâoma* ou *hôm* : arbre sacré des Persans, objet d'adoration, symbole d'immortalité et de vie future, qu'on trouve déjà chez les Chaldéens, où les textes religieux parlent de deux arbres célestes s'élevant à l'entrée de la demeure des dieux : l'arbre de vie et l'arbre de vérité, et dont les gardiens écartent les mauvais esprits [2]. L'*Avesta* parle de ces arbres : le *hâoma*, guérissant des maux du corps et de l'âme, est représenté sur les cylindres assyriens, sur les tissus sassanides, et se transmit aux Musulmans, qui y reconnurent l'arbre de leur Paradis, le *touba*, ombrageant la source des fleuves célestes [3]. Parvenu jusqu'à nous, il est rarement représenté seul, plus souvent flanqué d'*animaux affrontés* ou *adossés* (mosaïque de Germigny-des-Prés, Évangéliaire de Lothaire et Bible de Charles le Chauve à la Bibliothèque nationale, chapiteaux de la crypte de Saint-Laurent de Grenoble). Souvent l'artiste occidental, ne le comprenant pas, a sensiblement modifié le motif initial, en en faisant une simple palmette, ou en le plaçant entre un lièvre et un sagittaire qui le poursuit, montrant ainsi son ignorance de la loi ancienne de symétrie. La *lutte des deux animaux*, presque toujours superposés, apparut déjà sur

1. Arne, *L'Orient et la Suède* (Thèse d'Upsal, 1912). — Roosvaal, *Les Églises de Gottland* (Congrès d'hist. de l'art, Paris, 1921).

2. Père Dhorme, *Revue biblique*, 1907, p. 271.

3. Goblet d'Alviella, *Les arbres paradisiaques des Sémites* (Bull. de l'Acad. de Bruxelles, 1890, t. IX); Tabari, *Commentaire sur le Coran*, XIII, 86-87.

de rares monuments tels que la plaque d'ivoire de Tutilo, au trésor de Saint-Gall, ou le sacramentaire de Gellone : la fleur stylisée transmise par les Assyriens aux Persans et par eux aux Byzantins est déjà dans la mosaïque de Germigny-des-Prés.

Ces influences musulmanes, perceptibles et assez rares dans le haut Moyen Age, vont devenir impérieuses et multiples à l'époque *romane* : 1° à cause de l'arrivée continue des objets orientaux; 2° à cause de l'assimilation plus facile que les artisans occidentaux pouvaient en pratiquer.

La sculpture en Occident, après sa longue éclipse de plusieurs siècles, reparaît vers 1100, non pas sous la forme de la statuaire, mais sous celle du bas-relief, et purement *décorative* ; tel avait été l'art ornemental de l'Orient, prolongement dans la sculpture de la broderie et de la tapisserie. Idée magistralement exposée par L. Bréhier (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1912) et E. Mâle (*l'Art religieux au XII*e *siècle*).

Les motifs décoratifs qui ont pénétré les arts de l'Occident à l'époque romane sont encore le *hôm* ou arbre de vie, reconnaissable dans de nombreux chapiteaux de l'époque romane, au cloître de Moissac sur un bas-relief du Musée de Toulouse, le plus souvent flanqué d'animaux affrontés, lions, plus tard oiseaux, comme dans les miniatures et dans les tissus. Quand ils ne comprenaient pas bien ce motif, les artistes occidentaux l'ont parfois supprimé et ont affronté les animaux directement, ou les ont adossés [1].

L'*autel du feu* ou *Pyrée*, tel qu'on le rencontre dans la chape de Saint-Étienne de Chinon, ou sur le suaire de saint Bertrand à l'église de la Couture du Mans, ne se trouve clairement interprété dans aucun monument de l'époque romane.

Un motif fréquent sur certains tissus musulmans, qu'Edmond Pottier a retrouvé à l'origine sur les intailles de Mycènes et sur un vase ionien du Louvre, est celui de l'animal ayant *deux têtes soudées sur le même corps* ; on le voit sur de nombreux chapiteaux romans, au Musée de

1. La liste en a été consciencieusement dressée par M. Jean Marquet de Vasselot, *Histoire de l'art*, t. I. — Discussion poussée par M. E. Mâle, *L'art religieux au XII*e *siècle*, p. 346-349.

Beauvais, à Saint-Gildas de Ruys, à Moissac, à Angoulême, à San Ambrogio de Milan, et dans des manuscrits ; comme aussi deux animaux dont les corps soudés n'ont qu'une seule tête, signalés par E. Mâle aux chapiteaux de Paray-le-Monial, de Saint-Benoist-sur-Loire, de Charlieu, au tympan de Saint-Gilles de Beauvais (Musée de la ville [1]).

Les *animaux s'entre-dévorant* de l'art roman (déjà sur les cylindres chaldéens ou les intailles assyriennes, aigle ou griffon sur taureau ou bouquetin) proviennent de deux sources : de l'art barbare septentrional qui les représente en files enchevêtrées, se mordant les uns les autres, ou pris dans des entrelacs, ou superposés (sur un étrange pilier au trumeau de Moissac), et d'autre part de l'art musulman qui les représente montés l'un sur l'autre par groupes isolés. C'est ainsi que ce motif apparaît dans des chapiteaux de Notre-Dame du Puy, de Saint-Eutrope à Saintes, de Saint-Benoist-sur-Loire, de Sainte-Croix de Bordeaux, à Fontevrault, et dans le manuscrit de l'Apocalypse de Saint-Sever.

L'*aigle les ailes éployées*, du tissu de Saint-Germain d'Auxerre, de certains cristaux de roches arabes, ou de certains coffrets d'ivoire, se rencontre sur des chapiteaux à Morienval, à Tracy-le-Val, au Ronceray d'Angers, à Issoire, et sur les disques d'émaux du coffret de Sainte-Foy à Conques. — L'*aigle à deux têtes*, blason de Sirpourla, ville de la Chaldée [2], sur le tailloir d'un pilier de Moissac, au portail de Civray, est aux chapiteaux du Musée de Toulouse et de l'église Saint-Maurice de Vienne.

L'art musulman avait emprunté aux Sassanides, qui l'avaient interprété déjà sous Chosroès II à Tagh-i Bostan, le *griffon*, bête irréelle, ajoutant au corps d'un lion la tête et les ailes d'un oiseau et la queue d'un serpent. Nous le retrouvons dans des chapiteaux de Bayeux, de la Couture au Mans, de Fontevrault, de Notre-Dame-du-Port à Clermont, et de Mozac. L'*oiseau à tête de femme*, autre bête irréelle, se retrouve aux églises du Mans, de Poitiers, de Saint-Benoît (Vienne), de Saint-Antonin, de Saint-Michel de Pavie.

L'*éléphant*, analogue au Pion d'Échiquier Indien de la Biblio-

1. E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, gr. in-4, p. 357. Paris, Colin, 1922.
2. Heuzey (L.), *Monuments Piot*, I, p. 7 ; II, p. 5.

thèque nationale, ou figuré sur le suaire de Charlemagne d'Aix-la-Chapelle, et sur le tissu de Saint-Josse au Louvre, se retrouve dans les chapiteaux de Montierneuf de Poitiers, d'Aulnay, de la Trinité de Caen, et dans les chandeliers de cuivre allemands ou flamands, où l'animal porte une tour sur le dos.

Quant à la fleur stylisée, assez rare dans l'art musulman avant le XIIe siècle, fréquente après le XIIIe siècle, et adoptée d'assez bonne heure par les artistes byzantins, il est assez difficile de dire si nous la devons à l'art musulman directement, ou indirectement par l'art byzantin. On la retrouve continuellement dans les émaux champlevés limousins.

Il existe aussi une façon particulière de représenter la *feuille*, que les Musulmans empruntèrent peut-être aux Byzantins. Le rinceau a une tige unie courbée régulièrement, avec à droite et à gauche des feuilles symétriques, garnissant le creux de la courbe ; ces feuilles ont un côté lisse, et l'autre avec trois ou quatre dents qui correspondent aux évidements de la surface. M. J. Marquet de Vasselot, qui a très ingénieusement analysé ce motif gravé sur les cristaux de roche musulmans, l'a retrouvé sur des bas-reliefs à Viviers, sur des chapiteaux à la Trinité de Caen, à Saint-Aubin d'Angers, à Saint-Sernin et au Musée de Toulouse.

L'élément épigraphique, employé sans signification, de façon purement ornementale, joua dans la décoration romane un rôle assez important déjà constaté par Longpérier et Courajod. Dans un manuscrit de l'Apocalypse dit de Saint-Sever à la Bibliothèque nationale (fonds latin, 1075), les bordures du frontispice présentent une imitation assez frappante des inscriptions arabes du XIe siècle. Longpérier les a rapprochées de l'inscription d'une tombe maure de Badajoz datée de 1045.

Dans l'encadrement des portes de Notre-Dame du Puy-en-Velay court une frise d'inscription coufique déformée. Le nom de « Petrus Epi... » (scopus) correspondrait assez bien avec celui de l'évêque Pierre II (1050-1072) [1]. Autour de la porte de l'église de la Voûte-Chilhac (Haute-Loire), court également un bandeau décoré d'un ornement indéfiniment répété, qui n'est que la déformation de caractères coufiques.

1. Voir Longpérier, *Monuments arabes*, p. 386; Molinier et Marcou, *Chefs-d'Œuvre de l'Exposition rétrospective de 1900*.

Pareilles constatations ont pu être faites dans des chapiteaux du Musée de Toulouse, de Saint-Guilhem-du-Désert, à la porte du tombeau de Bohémond (+ 1111) à Canossa, sur le retable de Klosterneubourg [1], autour de la gorge du beau Ciboire d'Alpaïs au Musée du Louvre.

Enfin, dans certains cas, les artisans occidentaux ont été plus loin et ont copié textuellement certains objets orientaux, par exemple sur certain chapiteau de la cathédrale de Chartres.

Comme l'a justement remarqué M. J. Marquet de Vasselot, ce qui a attiré les artistes décorateurs romans vers les motifs musulmans, ce n'est pas leur charme, ni leur valeur artistique, mais leur extrême stylisation, qui répondait assez bien à leur incapacité à rendre la complexité de la nature et à la facilité qu'ils avaient à l'imiter sans la comprendre.

Comme l'a bien dit E. Mâle, « presque toujours les singuliers animaux des chapiteaux de nos églises romanes reproduisent avec plus ou moins de liberté les magnifiques animaux des tissus orientaux auxquels ils les empruntèrent, et le plus souvent ils songeaient bien moins à instruire qu'à *décorer* ». Et M. E. Mâle est persuadé que l'origine du *vitrail* doit être cherchée dans l'imitation des tissus orientaux. Les griffons inscrits dans des cercles d'une verrière de Saint-Denis, du temps de Suger, sont les mêmes que ceux qu'on trouve sur le suaire de saint Sivar, au Trésor de Sens (oriental). De même que la faune des tissus se retrouve sur le pavement en mosaïque des églises romanes, à Ganagobie et à Lescar [2].

A l'époque gothique, et jusqu'à la Renaissance, il serait aisé de retrouver encore, dans bien des objets d'art industriel occidentaux, les nombreuses influences qu'exercèrent sur eux les formules décoratives de l'Orient musulman. Elles sont perceptibles dans nombre de pièces en fonte de cuivre dénommées Dinanderies, dans les beaux tissus de soie décorés des ateliers italiens, dans les premiers essais des céramistes de l'Italie. Cette dernière question a été plus particulièrement étudiée

1. Courajod, *Bulletin des Antiquaires*, 1876, p. 127.
2. E. Mâle, cité pages 345-346 ; Chartraire, *Revue de l'art chrétien*, 1911, p. 372.

par M. Wallis [1], qui a fort judicieusement noté toutes les infiltrations artistiques s'introduisant en Italie par Amalfi, Pise, Gênes et Venise, et qui permettaient aux produits céramiques de l'Orient de s'imposer aux marchés italiens, d'inspirer les poteries sauvages et archaïques, comme celles trouvées par le professeur Argnagni dans les fouilles de Faenza, inspirées des poteries gravées des rives orientales de la Méditerranée, et aussi d'être utilisés dans la décoration architectonique. On a retrouvé, en effet, des bassins ou des fragments de poteries orientales, encastrés dans les murs extérieurs d'églises italiennes des XIIIe et XIVe siècles, tandis que par ailleurs l'importation des faïences à reflet de l'Espagne fut si intense que le mot de majolique, provenant du nom de Majorque, fut, à partir de ce moment, adopté pour désigner toute espèce de céramique, et que même les artistes italiens partirent de ces procédés du lustre céramique pour réaliser ces merveilles qui ont illustré à jamais les ateliers de Deruta et de Gubbio.

Dans la remarquable enquête que M. Émile Bertaux poursuivit parmi les monuments de l'Italie méridionale [2], il y nota fort bien toutes les influences sensibles de l'Orient, au tombeau de Bohémond prince d'Antioche, à Canossa, si semblable avec sa coupole sur plan carré à un turbé funéraire, avec sa porte de bronze damasquinée d'argent, toute musulmane; à l'église de Montevergine, dont le siège sacerdotal est fait de panneaux de bois à médaillons sculptés d'animaux, tout à fait comme les minbars égyptiens ; à Carsoli des Abruzzes, où la porte d'une petite église offre des bandeaux séparatifs de sculptures où se trouvent imités des caractères coufiques; au portail de la cathédrale de Trani, à la chaire de Bitonto, aux cloîtres d'Amalfi.

1. H. Wallis, *The oriental influence on the ceramic art of Italian Renaissance*, Londres, 1900.

2. E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 314, 412-413, 556, 618-619, 657.

Stryzgowski, *Italia orientale* (Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1re année, t. II, 1908, 12 fig.) a recherché les motifs orientaux non seulement d'influence, mais d'exécution, qui se retrouvent dans les monuments italiens; stucs à Santa Maria in Valle di Cividale (persano-hellénique), coffre sculpté copte à Terracine.

C'est une bien curieuse histoire que celle de l'*art décoratif*. Comme l'a si bien dit Émile Mâle, dont je ne puis résister au désir de reproduire la page entière : « Dans ce décor d'animaux et de monstres, si cher aux artistes du XIIe siècle, la part de l'antiquité classique se réduit à très peu de chose : l'Orient a presque tout donné... Ce qui marque la fin du monde antique, c'est le triomphe de l'Orient. On vit ressusciter l'art décoratif de la Chaldée, de l'Assyrie, de la Phénicie, de la Perse. Le monde n'a jamais été sans guide, même dans les siècles les plus barbares. Dès les temps mérovingiens, c'est à l'Orient que l'Europe demanda des leçons. A l'art décoratif des Grecs où tout était lumière, ordre, beauté, succéda un art étrange où tout est rêve, demi-jour, mystère religieux ; l'imagination y règne en maîtrise et refait le monde vivant à sa guise. Cette création parallèle à la nature ne manque certes pas de grandeur. Le monstre où se combinent tous les éléments de l'animal a été inventé par l'Orient. Les êtres réels eux-mêmes furent conçus par l'Orient, comme de belles arabesques qu'on peut enrouler, dérouler à son gré. Voilà l'art qui se substitua à l'art grec et que le Moyen Age a reçu : il a donné à la décoration romane son étrange caractère. Cet art apparente nos chapiteaux du XIIe siècle au décor arabe, et parfois au décor chinois et au décor hindou : miracle qui s'explique sans peine, puisque la Mésopotamie est le foyer. L'Orient a façonné nos décorateurs du XIIe siècle, leur a imposé des habitudes d'esprit, les a pliés à la symétrie, a éveillé en eux le génie héraldique. L'art oriental était en parfaite harmonie avec ce premier Moyen Age, où le rêve était encore tout-puissant, où l'homme n'avait pas repris contact avec la nature. Cet art, l'artiste roman n'eut pas de peine à le faire sien et à devenir créateur à son tour. »

Ces influences de l'art oriental, si magistralement exposées par M. Émile Mâle, pourraient être recherchées encore à des époques beaucoup plus modernes, bien qu'elles aillent en se raréfiant, au XVIe siècle où l'impérieuse influence de l'antiquité classique supplanta toutes les autres, aux XVIIe et XVIIIe siècles où apparut un facteur nouveau, le goût des choses de l'Extrême-Orient, et jusqu'à l'époque contemporaine. Le dernier mot dans cet ordre d'idées n'a d'ailleurs pas été dit, et l'on ne saurait trop

recommander l'étude des arts de l'Islam aux artistes décorateurs et aux ouvriers d'art. Par la puissante beauté de ses formules, par sa fantaisie toujours régie par les lois les plus rigoureusement logiques, par le rayonnant éclat de la couleur, il n'est pas d'art qui offre plus de richesse décorative et plus de souveraine harmonie. Il renferme des germes féconds qui, transplantés, doivent fructifier à l'infini.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

DU TOME II

I. — Orfèvrerie.

II. — Cuivres.

III. — Cristaux de roche et verrerie.

IV. — CÉRAMIQUE.

V. — Tissus.

VI. — Tapis.

TABLE DES CHAPITRES

DU TOME II

Pages.

1160-26. — Corbeil. Imprimerie CRÉTÉ. — 4-27.

INDEX

Dans le classement alphabétique, il n'a pas été tenu compte de l'article *el* et de ses différentes formes (*'l, ed, en, er, es*), ni des mots *abou* (père) *ben* ou *ibn* (fils). Les chiffres en caractères gras indiquent, quand il y a lieu, les pages où le sujet est plus spécialement traité.

On a estimé qu'il convenait de joindre à cette seconde édition, sensiblement augmentée, un index beaucoup plus détaillé que celui qui figurait dans la première. M. Rémy Delauney a bien voulu se charger d'établir cet index ; je tiens à le remercier ici de toute la peine qu'il a prise et de tout le soin éclairé qu'il a apporté dans la réalisation de ce travail. G. M.

C

E

F

G

H

I

J

K

M

N

O

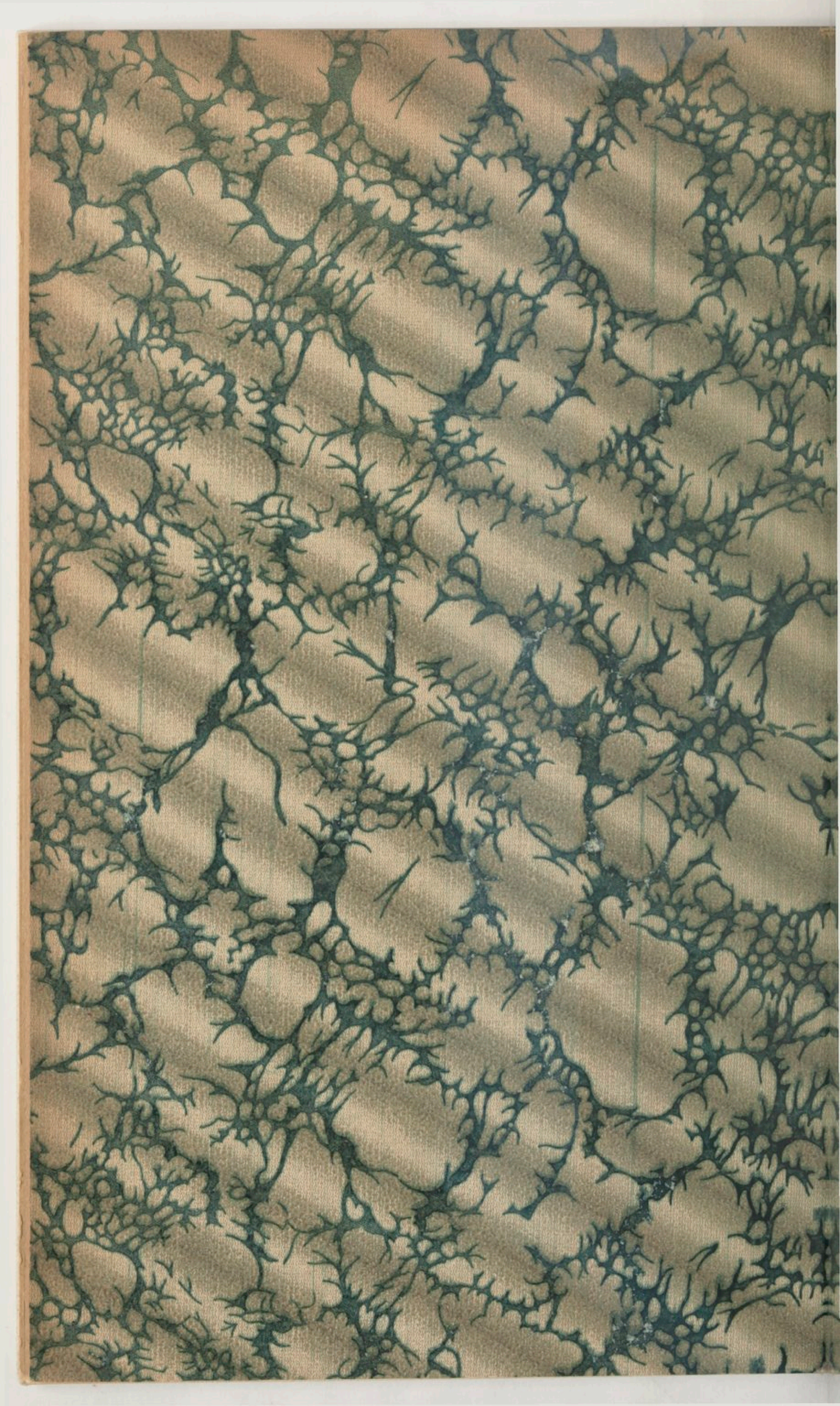
S

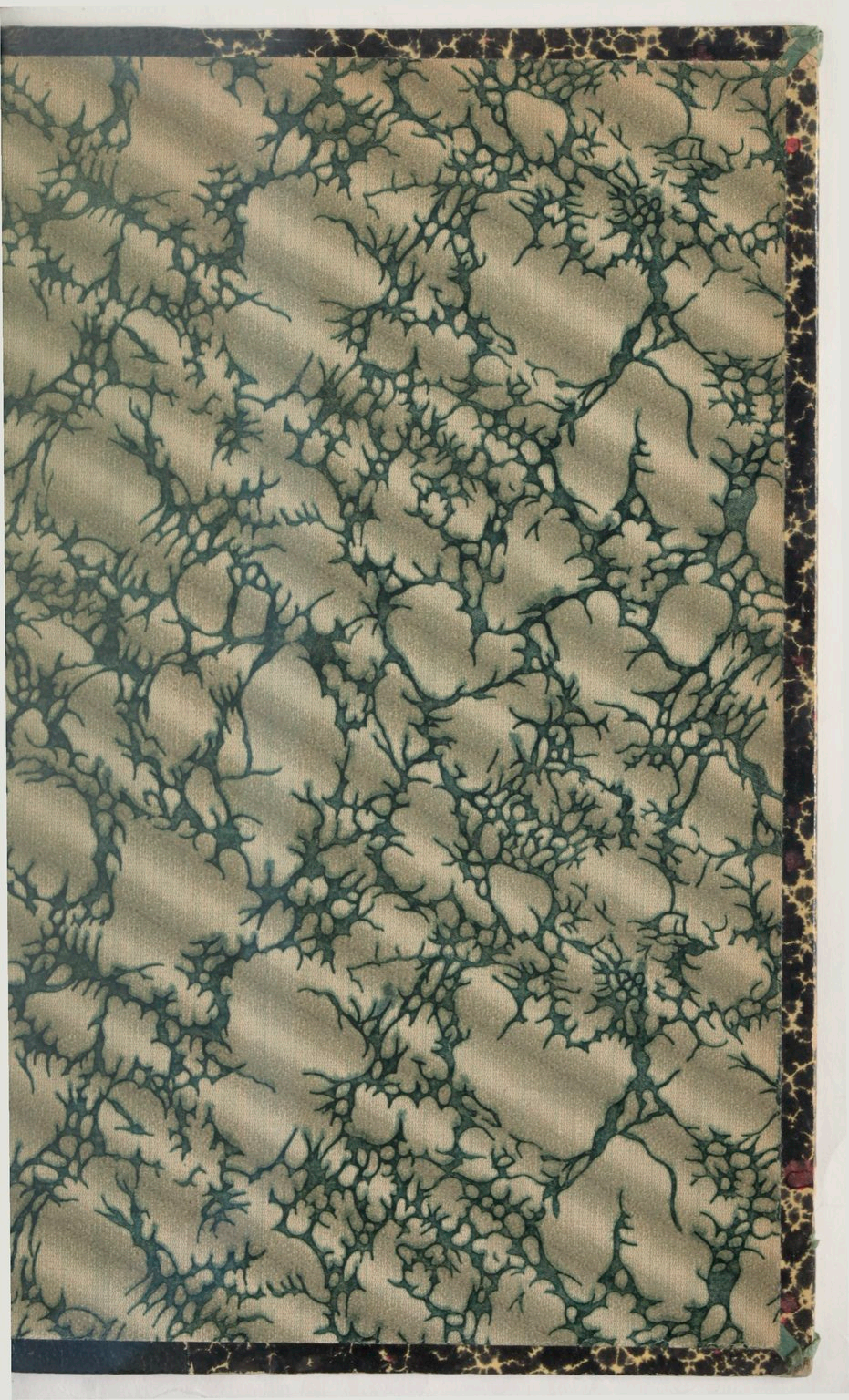
W

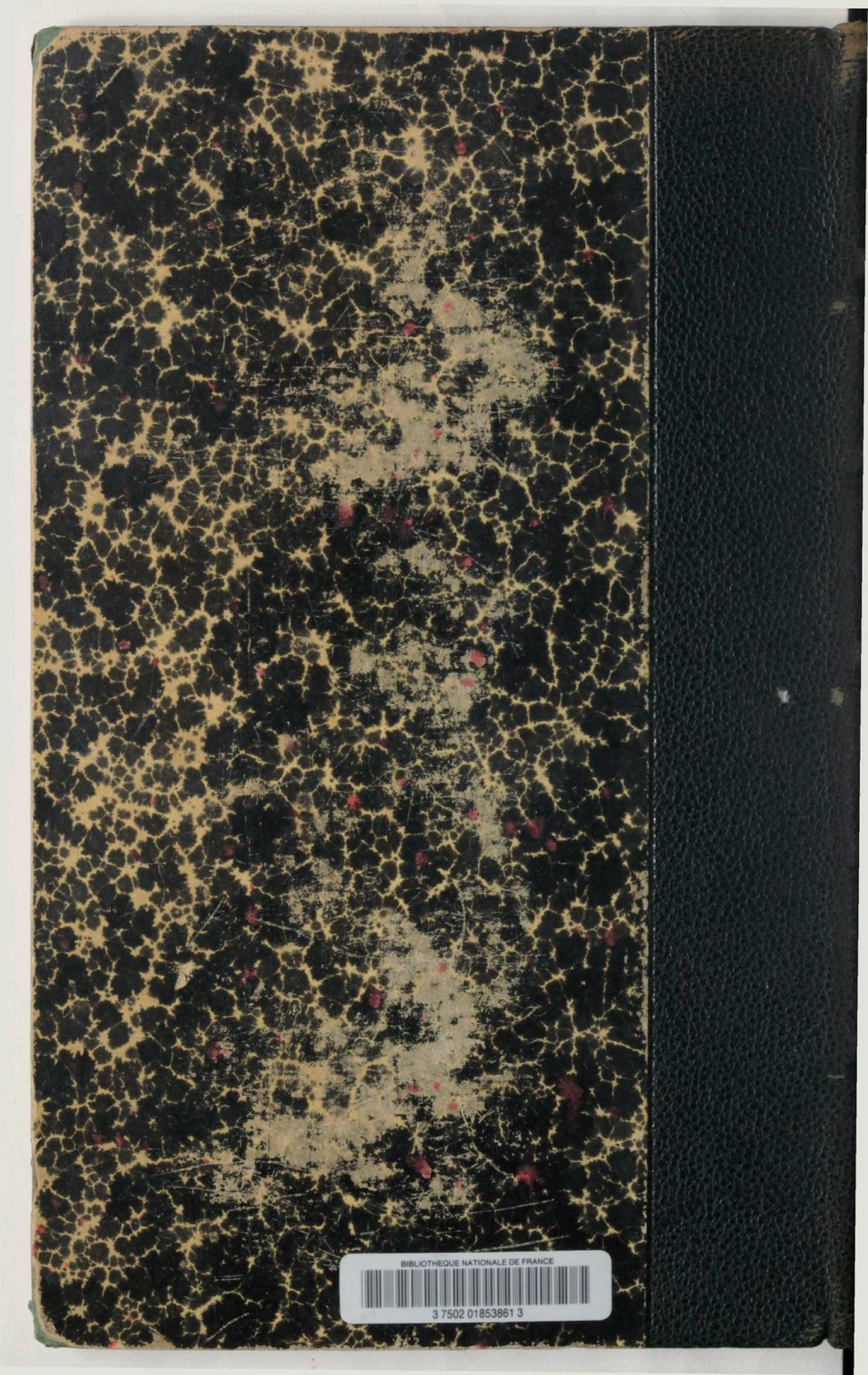
Y

Z

1160-26. — Corbeil. Imprimerie Crété. — 10-1927.






BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7502 01853861 3